



ERIC HOBSBAWM

La fine della cultura

*Saggio su un secolo
in crisi di identità*

Rizzoli

Ladri di Biblioteche



Qual è il destino della nostra cultura ora che il mondo in cui è nata non esiste più? Eric Hobsbawm ha dedicato ampio spazio ai mutamenti, profondi e irreversibili, che hanno costellato la storia sociale e culturale del Novecento. Questi saggi, in gran parte inediti e qui per la prima volta raccolti in volume, tracciano la storia tutt'altro che lineare della nostra cultura per metterne in luce le tortuosità, le involuzioni, ed esplorarne le prospettive. Lo fanno spaziando da quel poderoso carico di credenze e valori che è stata la civiltà borghese mitteleuropea al mito americano del cowboy, da Paul Klee a Vivienne Westwood, fino alla straordinaria ondata di produzione creativa degli ultimi anni. Materiali, idee, storie personali e collettive che del secolo breve, ma interminato, echeggiano tutta la complessità, le interferenze, gli attriti.

Eric Hobsbawm (1917-2012), storico britannico di formazione marxista, ha profondamente influenzato la storiografia del e sul Novecento. Tra i suoi libri: *Il secolo breve*, *L'Età degli imperi*, *Gente non comune*, *La fine dello Stato*, *Come cambiare il mondo*.

Eric Hobsbawm

La fine della cultura

Saggio su un secolo in crisi di identità

Rizzoli

Proprietà letteraria riservata
© 2013 Eric Hobsbawm
© 2013 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-58-64345-7

Titolo originale dell'opera:
Fractured Times

Prima edizione digitale 2013 da edizione marzo 2013

Traduzione di Leonardo Clausi, Daniele Didero e Andrea Zucchetti
I capitoli 11, 12 (scritto nel 2011-12), 17 e 22 sono inediti.
In copertina: Flavio Biagi, Barbacani, 2007, tecnica ad acrilico su carta,

www.flaviobiagi.it

www.rizzoli.eu

Art Director: Francesca Leoneschi
Graphic designer: Andrea Cavallini / the World of DOT

La fine della cultura

Prefazione

E stiamo qui come su una piana oscura
percorsa da allarmi confusi di lotta e di fuga,
dove eserciti ignari si scontrano nella notte.

Matthew Arnold, *La spiaggia di Dover*

Questo è un libro su quello che è accaduto all'arte e alla cultura della società borghese dopo che quella società se n'è andata con la generazione post 1914, per non tornare mai più. E in particolare su un aspetto dell'enorme cambiamento globale che l'umanità ha vissuto a partire dal Medioevo, terminato all'improvviso negli anni Cinquanta del Novecento per l'80 per cento del pianeta – negli anni Sessanta per tutti gli altri –, quando le regole e le convenzioni che avevano governato le relazioni umane si erano logorate visibilmente. Di conseguenza, è anche un libro su un'epoca della storia che ha perso l'orientamento e che, nei primi anni del nuovo millennio, guarda avanti, con più ansiosa perplessità di quanto io ricordi nella mia lunga vita, senza una guida e una bussola, a un futuro inconoscibile. Come storico, avendo di quando in quando riflettuto e scritto in merito al curioso intreccio tra arte e realtà sociale, verso la fine del secolo scorso mi è capitato di essere invitato a parlare di questi argomenti (con scetticismo) dagli organizzatori dell'annuale Festival di Salisburgo, un importante retaggio del *Mondo di ieri* di Stefan Zweig, al cui nome era strettamente associato. Questi interventi costituiscono il punto di partenza del presente lavoro, scritto dunque tra il 1964 e il 2012. Oltre la metà del suo contenuto non è mai stato pubblicato prima.

Il libro si apre con un'incredula fanfara sui manifesti del XX secolo. I capitoli 2-5 sono riflessioni realistiche sulla situazione delle arti all'inizio del nuovo millennio, che non si possono comprendere se non rituffandosi nel mondo perduto di ieri. I capitoli 6-12 sono dedicati a questo mondo, essenzialmente plasmato nell'Europa dell'Ottocento, che creò non soltanto il canone fondamentale di «classici», in special modo nei campi

della musica, dell'opera lirica, del balletto e del teatro, ma in molti Paesi anche il linguaggio fondamentale della letteratura moderna. Gli esempi che ho fornito sono tratti perlopiù dalla regione da cui è derivato il mio background culturale – mitteleuropea dal punto di vista geografico, tedesca da quello linguistico –, senza però tralasciare la cruciale «estate di San Martino» o «belle époque» di quella stessa cultura nei decenni precedenti il 1914.

Poche pagine sono oggi più familiari della profetica descrizione di Karl Marx sulle conseguenze economiche e sociali dell'industrializzazione capitalistica occidentale. Tuttavia, poiché nel XIX secolo il capitalismo europeo impose il suo dominio su un pianeta che avrebbe trasformato attraverso la conquista, la superiorità tecnologica e una globalizzazione della sua economia, esso portò con sé anche un poderoso e prestigioso carico di credenze e valori che naturalmente riteneva superiori agli altri. Li potremmo raggruppare sotto il nome di «civiltà borghese europea», che però non si riprese mai dalla Prima guerra mondiale. Le arti e le scienze ebbero un ruolo centrale per questa baldanzosa visione del mondo, quanto la fiducia nel progresso e nell'istruzione, e furono di fatto il nucleo spirituale che sostituì la religione tradizionale. Io sono nato e cresciuto in questa «civiltà borghese», simboleggiata in maniera spettacolare dal grande anello di edifici pubblici eretti nella metà del XIX secolo attorno al vecchio centro medievale e imperiale di Vienna: la Borsa, l'Università, il Burgtheater, il monumentale Municipio, il Parlamento in stile neoclassico, gli imponenti Musei di Storia dell'arte e di Storia naturale, posti l'uno di fronte all'altro, e ovviamente il cuore di ogni città borghese dell'Ottocento che si rispetti, il Teatro dell'Opera. Questi erano i luoghi dove la «gente colta» si prostrava davanti agli altari della cultura e delle arti. Venne aggiunta solo una chiesa ottocentesca sullo sfondo, come tardiva concessione al legame tra la Chiesa e l'imperatore.

Per quanto nuova, questa scena culturale aveva profonde radici nelle vecchie culture principesche, reali ed ecclesiastiche anteriori alla Rivoluzione francese, cioè nel mondo del potere e dell'estrema ricchezza, i mecenati per eccellenza delle «arti elevate» e delle grandi esposizioni. Questa realtà culturale sopravvive ancora in misura significativa proprio grazie all'associazione tra prestigio tradizionale e potere finanziario,

come dimostrato dalle esposizioni pubbliche, ma senza più la protezione dell'aura dell'alto lignaggio o dell'autorità spirituale socialmente accettati. Questa è forse una delle ragioni per cui ha resistito al relativo declino dell'Europa, restando l'espressione essenziale, ovunque nel mondo, di una cultura che combina potere e prodigalità nelle spese con alto prestigio sociale. In tale misura, le arti elevate, al pari dello champagne, rimangono eurocentriche benché in un pianeta globalizzato. Questa sezione del libro si conclude con alcune considerazioni sull'eredità che questo periodo ha lasciato e sui problemi che si trova di fronte.

Come poteva il XX secolo affrontare il crollo della società borghese tradizionale e dei valori che la tenevano assieme? Questo è l'argomento degli otto capitoli che compongono la terza parte dell'opera, una serie di reazioni intellettuali e «contro-intellettuali» alla fine di un'era. Tra gli altri temi, viene preso in considerazione l'impatto delle scienze del Novecento su una civiltà che, sebbene votata al progresso, non era in grado di comprenderle e ne era sconvolta; inoltre, la singolare dialettica della religione pubblica in un'epoca di secolarizzazione accelerata e di arti che avevano smarrito le prospettive tradizionali, ma non riuscivano a trovarne di nuove, né attraverso la ricerca «modernista» o «d'avanguardia» del progresso, in competizione con la tecnologia, né attraverso un'alleanza con il potere, né, infine, mediante una disillusa e risentita sottomissione al mercato.

Che cosa è andato storto per la civiltà borghese? Benché fondata su modalità di produzione tese a distruggere e trasformare tutto, le sue effettive attività, le istituzioni, i sistemi politici e di valori erano concepiti da e per una minoranza, seppure una minoranza che poteva e voleva espandersi. Era (e rimane tutt'oggi) meritocratica, in altre parole né egualitaria né democratica. Fino alla fine del XIX secolo, le fila della «borghesia» o comunque della classe medio-alta contavano ben pochi appartenenti. Nel 1875, anche nella ben acculturata Germania, erano soltanto circa centomila i ragazzi che frequentavano il ginnasio (la scuola secondaria superiore), e pochissimi di questi arrivavano all'esame finale, l'*Abitur*. Non più di sedicimila studiavano all'università. Alla vigilia della Seconda guerra mondiale, Germania, Francia e Gran Bretagna, tre delle nazioni più grandi, sviluppate e scolarizzate, con un totale di 150

milioni di abitanti, contavano non più di 150.000 studenti universitari, vale a dire l'uno per mille della loro popolazione complessiva. La straordinaria espansione dell'istruzione secondaria e, soprattutto, universitaria dopo il 1945 ha moltiplicato il numero delle persone colte, cioè con un'adequata preparazione sui vari ambiti della cultura novecentesca insegnati nelle scuole, ma non necessariamente il numero di quelle a loro agio con essi.

È ovvio che il pericolo per questo sistema sarebbe derivato dalla grande maggioranza degli individui al di fuori di queste élite. Attendevano con ansia una società progressista, ma al tempo stesso egualitaria e democratica, senza o *dopo* il capitalismo, come i socialisti, che però adottavano molti dei valori della «modernità» borghese e in tal senso non offrivano alcuna alternativa specifica. Anzi, dal punto di vista culturale, l'obiettivo del militante socialdemocratico «politicamente consapevole» era dare al lavoratore libero accesso a questi valori, e a ciò provvedevano le autorità socialiste locali. Paradossalmente, gli autentici sviluppi della cultura subalterna dell'epoca, come il mondo del football professionistico e il suo pubblico, tendevano a essere considerati politicamente irrilevanti, al pari di svaghi puerili. A quanto ne so, l'eccezionale passione per il calcio del proletariato nella Vienna della mia infanzia era dato per scontato, ma non aveva alcun collegamento con l'altrettanto appassionato attaccamento degli elettori al Partito socialdemocratico.

La tesi di fondo proposta nei saggi raccolti in questo libro suggerisce che la logica tanto dello sviluppo capitalistico quanto della stessa civiltà borghese era destinata a distruggere le sue stesse basi, per quanto si trattasse di una società e di istituzioni guidate da una minoranza elitaria favorevole al progresso, e che esse fossero tollerate, forse persino approvate, dalla maggioranza, almeno finché il sistema garantiva la stabilità, la pace e l'ordine pubblico, nonché le modeste aspettative dei poveri. Quella logica, tuttavia, non poteva reggere al triplice colpo inferto in primo luogo dalla rivoluzione del Novecento in campo scientifico e tecnologico, che avrebbe trasformato le tradizionali modalità con cui ci si guadagnava da vivere prima di distruggerle, inoltre dalla società dei consumi di massa, generata dall'esplosione della potenzialità delle economie occidentali, e infine dall'ingresso

decisivo delle masse sulla scena politica, come consumatori oltre che come elettori. Il XX secolo, o più precisamente la sua seconda metà, è stato il secolo dell'uomo (e in misura minore della donna) occidentale comune. Il XXI secolo ha reso globale il fenomeno, dimostrando altresì i difetti dei sistemi politici in cui la democrazia si identifica con un suffragio universale reale e un governo rappresentativo, soprattutto se si considera che la politica e la struttura di governo sono rimaste immuni dalla globalizzazione, e sono state anzi rafforzate dalla trasformazione quasi universale del mondo in un insieme di «Stati-nazione» sovrani. Inoltre, le élite al potere, o quanto meno predominanti, vecchie o nuove che siano, non hanno idea di che fare, o, se affermano di averla, sono prive del potere necessario per agire.

Dal punto di vista culturale, il secolo degli uomini e delle donne comuni è stato assai più positivo, pur avendo ridotto la platea dell'alta cultura borghese classica a una nicchia per anziani, snob e ricchi a caccia di prestigio. Nel 1960, la musica classica rappresentava a malapena il 2 per cento della produzione discografica; si trattava essenzialmente di opere composte prima del XX secolo, poiché l'avanguardia musicale non ha mai conquistato un pubblico significativo. In realtà, la combinazione di nuova tecnologia e consumo di massa ha creato non soltanto lo scenario culturale in cui viviamo, ma ha anche dato origine al suo più grande e originale esito artistico: il cinema. Da qui l'egemonia dell'America democratizzata nel villaggio mediatico globale del Novecento, la sua originalità espressa in nuove forme di creazione artistica – nello stile di scrittura, in campo musicale e teatrale, mescolando le tradizioni colte e quelle subalterne ancora viventi –, ma anche la portata del suo potere corruttivo. Lo sviluppo di società in cui un'economia «tecno-industrializzata» ha inondato le nostre vite di universali, continue e onnipresenti esperienze di informazione e produzione culturale – di suoni, immagini, parole, ricordi e simboli – non ha precedenti nella storia. Quello sviluppo ha completamente mutato il nostro modo di comprendere la realtà e la produzione artistica, ponendo fine in particolare al tradizionale status privilegiato delle «arti» nella vecchia società borghese, cioè alla loro funzione di parametri di ciò che è buono o cattivo e di portatrici di valori, di verità, bellezza e catarsi.

Può darsi che continuino a essere valide per il pubblico della

Wigmore Hall, ma sono incompatibili con il presupposto fondamentale di una società di mercato disturbata, ovvero in cui «la mia soddisfazione» è l'unico scopo dell'esperienza, in qualunque modo la si ottenga. Per dirla con le parole di Jeremy Bentham (o piuttosto di John Stuart Mill) «giocare a *push-pin* è buono quanto la poesia». [Il *push-pin* è un antico gioco inglese in cui un giocatore cerca di spingere il suo spillo in modo che vada a incrociare quello dell'avversario, *N.d.T.*]. Evidentemente non è così, se non altro perché sottovaluta fino a che punto il solipsismo della società dei consumi si è mescolato ai rituali di partecipazione collettiva e di esposizione di sé, ufficiali o meno, che hanno finito per caratterizzare le nostre società civili e gli Stati improntati allo show business. Se non che mentre la società borghese pensava di sapere che cosa fosse la cultura (come scrisse T. S. Eliot: «Nella stanza le donne vanno e vengono / parlando di Michelangelo»), noi non possediamo più le parole e i concetti per definire la natura assai diversa di questa dimensione della nostra esperienza. È persino probabile che la domanda: «Questa è arte?» venga posta soltanto da coloro che non riescono ad accettare che la nozione borghese classica di «arti», sebbene preservata con cura nei suoi mausolei, non sia più in vita. Era giunta al termine del suo cammino già durante la Prima guerra mondiale con il dadaismo, l'orinatoio di Marcel Duchamp e il quadrato nero di Malevič. Naturalmente, l'arte non è finita allora, come si era supposto. Né, purtroppo, la società di cui le «arti» erano parte integrante. Tuttavia, non sappiamo o comprendiamo più come affrontare l'attuale ondata creativa che sommerge il globo di immagini, suoni e parole, e che quasi certamente diverrà incontrollabile sia nello spazio sia nel cyberspazio.

Spero che il presente libro possa contribuire a fare maggiore chiarezza su questo dibattito.

Manifesti

Contributo a una «Maratona dei Manifesti» organizzata da Hans Ulrich Obrist per la Serpentine Gallery di Londra, 2008.

Molti dei partecipanti qui presenti hanno scritto dei manifesti. Io non ne ho da proporre, e credo di non aver mai steso un documento che porti questo nome, sebbene abbia redatto testi equivalenti. Tuttavia, ho letto documenti chiamati «manifesti» per buona parte di un secolo e suppongo che ciò mi conferisca una certa credibilità come commentatore in una maratona di tal genere. Ho iniziato la mia vita intellettuale a scuola, a Berlino, all'età di quindici anni, con il *Manifesto del partito comunista* di Marx ed Engels. Ho una foto che mi ritrae mentre sto leggendo il quotidiano italiano «il manifesto», che è, almeno credo, l'ultimo giornale europeo a definirsi comunista. Poiché i miei genitori si sono sposati nella Zurigo della Prima guerra mondiale, tra Lenin e i dadaisti del Cabaret Voltaire, mi piace pensare che un manifesto dadaista abbia emesso un sonoro peto al momento del mio concepimento, ma sfortunatamente il primo Manifesto del dadaismo era stato declamato tre mesi prima.

A dire il vero, i lettori sistematici di manifesti sono una specie peculiare del XX secolo. C'erano stati un sacco di analoghi proclami collettivi, perlopiù religiosi e politici, nei secoli precedenti, ma venivano identificati con diverse etichette: petizioni, statuti, appelli e così via. Ci sono state le grandi dichiarazioni – per esempio, la Dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti d'America, la Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino –, ma si trattava di enunciazioni da parte di governi e organizzazioni di carattere ufficiale, come la Dichiarazione universale dei diritti umani del 1948. La maggior parte dei manifesti appartiene al secolo scorso.

In che modo i manifesti potranno sopravvivere nel XXI secolo? I partiti e i movimenti politici non sono più quelli del secolo

passato, e proprio essi costituivano, dopotutto, una delle due fonti principali di manifesti. L'altra erano le arti. Inoltre, con l'ascesa della società degli affari e del gergo Mba (Master of Business Administration), sono stati largamente soppiantati da quella terrificante invenzione che porta il nome di *mission statement*, dichiarazione di intenti. Nessuna delle *mission statements* in cui mi sono imbattuto afferma qualcosa che valga la pena di essere ripetuta, a meno di non essere un fan delle banalità scritte male. Non si può camminare per più di qualche metro nel sottobosco della stampa senza inciampare in qualche esempio, universalmente giudicato insulso, che equivale a frasi tipo «Le auguro una buona giornata» o «La sua chiamata per noi è importante».

Ciononostante, i manifesti competono con discreto successo con le *mission statements*. Ci sono quasi venti milioni di potenziali «occorrenze» su Google, una vera profusione, anche escludendo la Manifesto Records e i suoi vari prodotti. Non posso certo affermare che tutti i manifesti siano all'altezza della definizione fornita dal dizionario: «Una pubblica dichiarazione di principi, linee di condotta o intenti, specialmente di natura politica». O di qualunque altra natura. Includono un manifesto per l'allattamento al seno, uno per i giardini e la loro fauna, un altro per le colline, che si occupa di come allevare il bestiame sugli altipiani scozzesi, e un manifesto piuttosto allettante per una nuova cultura del camminare lanciato dal gruppo di artisti-ricercatori Wrights and Sites, zeppo di riferimenti ai dadaisti, ai situazionisti, ad André Breton e a Brecht, ma, in modo alquanto sorprendente, nemmeno uno al campione incontrastato dei camminatori urbani, Walter Benjamin. E, naturalmente, vi sono compresi tutti i manifesti di questa maratona.

Non ho avuto la possibilità di ascoltarne molti, ma una cosa che mi colpisce è che così tanti sono dichiarazioni individuali e non, come accadeva quasi per ogni manifesto del passato, dichiarazioni di gruppo, che rappresentino qualche «noi» collettivo, formalmente organizzato o meno. Di certo, questo è il caso di tutti i manifesti politici che mi vengono in mente. Parlano sempre al plurale e mirano a conquistare sostenitori (anch'essi al plurale). Questo è anche il caso, tradizionalmente, dei manifesti nell'ambito delle arti, divenuti popolari sin da quando, nel 1909, i futuristi introdussero il termine nel mondo dell'arte grazie alla

parlantina sciolta e retorica di Marinetti. Così facendo, anticiparono i francesi di qualche anno. Sono sicuro che ai cubisti sarebbe piaciuto inventare questa parola, ma all'epoca erano poco politici e più bravi a esprimere il proprio pensiero con la pittura che con le parole. Sto ovviamente pensando alle avanguardie che si sono riconosciute come tali al loro tempo, non a etichette o scuole create a posteriori, come il «postimpressionismo», oppure inventate dai critici e, sempre di più, dai mercanti d'arte, come l'«espressionismo astratto». Sto pensando a gruppi genuini di individui, a volte riuniti attorno a una persona o a una rivista, per quanto di breve vita, consapevoli di ciò a cui si oppongono come pure di quel che ritengono di avere in comune: i dadaisti, i surrealisti, De Stijl, il Lef (Fronte di sinistra delle arti) o l'Independent Group, intorno al quale, negli anni Cinquanta, nacque in Gran Bretagna la pop art. Oppure Magnum, l'originale collettivo di fotografi. Se vogliamo, sono tutti movimenti associativi.

Non so bene a che cosa servano i manifesti puramente individuali, se non per esprimere le paure per il presente e le speranze per il futuro di una singola persona, che può, attraverso di essi, auspicare o meno che vengano condivise da altri. Come si può realizzare tutto questo? Principalmente con l'autocultura e l'esperienza condivisa, come ci dice Vivienne Westwood nel suo affascinante manifesto? In che altro modo? I futuristi inventarono l'autopropaganda pubblica. È un segno della nostra società caotica e disgregata che la pubblicità mediatica sia oggi la prima cosa a cui pensa un potenziale «manifestante», invece che alla classica via dell'azione collettiva. Naturalmente, gli individui possono anche utilizzare un manifesto per reclamizzare un'innovazione personale, e rivendicarne così la priorità, come nel manifesto letterario di Jeff Noon («The Guardian», 10 gennaio 2001). C'è inoltre il manifesto di stampo terrorista, di cui è stato pioniere Unabomber nel 1995, che pubblicizza il tentativo di un singolo di cambiare la società, in questo caso inviando ordigni incendiari a nemici selezionati. D'altro canto non sono certo se ciò appartenga alla sfera della politica o dell'arte concettuale. Tuttavia, esiste un altro manifesto meramente individuale, una dimostrazione di egocentrismo, che non ha in mente nessun altro se non lo stesso solipsista che lo divulga. Un esempio estremo è rappresentato da quello straordinario documento che è il *Chelsea*

Hotel Manifesto del 1961 di Yves Klein. Klein, forse ricorderete, aveva fatto carriera dipingendo in un'unica tinta, un inconfondibile blu carico. Nient'altro: su tele quadrate e oblunghe, usando qualunque oggetto tridimensionale, perlopiù spugne, ma anche modelle che faceva rotolare nel colore. Il manifesto spiega che ciò era dovuto alla sua ossessione per il cielo blu, benché il blu di Klein sia il colore meno ceruleo che abbia mai visto. Mentre era disteso sulla spiaggia di Nizza, ha raccontato, «iniziai a odiare gli uccelli che volavano nel mio cielo blu senza nubi, perché cercavano di bucare la mia opera più grande e bella. Gli uccelli vanno eliminati».

Non c'è bisogno di dirvi che Klein ha trovato critici che ne hanno spiegato la profondità e galleristi che ne hanno venduto le opere. La Gagosian Gallery, che si è assicurata il copyright del suo manifesto, gli ha conferito il genere di immortalità che meritava.

Ciò mi porta al contenuto dei manifesti della mia vita. La prima cosa che mi colpisce, ripensando a essi, è che l'autentico interesse di questi documenti non risiede in quello che realmente invocano. Per gran parte si tratta di materiale tendente all'ovvio e al banale, con cui si potrebbero riempire grosse discariche, o comunque destinato a una rapida obsolescenza. Questo vale persino per il grande e stimolante *Manifesto del partito comunista*, che resta a tal punto attuale da essere stato riscoperto nell'ultimo decennio dagli stessi capitalisti, in mancanza di una sinistra con un serio peso politico in Occidente. La ragione per cui lo leggiamo oggi è la stessa che mi indusse a leggerlo quando avevo quindici anni: la verve e lo stile meravigliosi, irresistibili del testo. Ma soprattutto la sublime visione analitica del cambiamento mondiale delineato nelle prime pagine. Molto di quello che il *Manifesto* di fatto proponeva è di interesse puramente storico, e i lettori perlopiù saltano quella parte, fatta eccezione per il fervido appello finale – quello sui lavoratori che non hanno nulla da perdere all'infuori delle loro catene e che hanno un mondo da guadagnare. Proletari di tutti i Paesi, unitevi. Purtroppo, anche questo ha ormai fatto il suo tempo.

Ovviamente, questo problema si ha con ogni scritto che concerne il futuro: il futuro è inconoscibile. Sappiamo quello che non ci piace del presente e perché, il che spiega come mai i migliori manifesti siano quelli di denuncia. Quanto all'avvenire, abbiamo un'unica certezza: ciò che facciamo avrà conseguenze

non volute.

Se tutto questo è vero per un testo così duraturo come il *Manifesto del partito comunista*, lo è ancor più per i manifesti nelle arti creative. Per molti artisti vale ciò che mi disse una volta un musicista jazz in un night-club: «Le parole non sono il mio strumento». E anche quando lo sono, come nel caso dei poeti, persino i più brillanti, il percorso che segue la creazione non è «penso e poi scrivo», bensì assai meno controllabile. Questo, se mi è permesso dirlo, è il guaio con l'arte concettuale. A livello intellettuale, i temi dell'arte concettuale sono di solito poco interessanti, a meno che non li si possa interpretare come scherzi: si pensi all'orinatoio di Duchamp, oppure alle opere di Paul Klee, a mio avviso molto più divertenti.

Perciò, leggere la maggior parte dei manifesti nell'ambito delle arti per cogliere il loro significato si rivela un'esperienza frustrante, eccetto forse come performance. E sono interessanti non perché recitati, ma perché possono essere visti come arguzie o burle. Ecco probabilmente perché il dadaismo, questo stile per cabarettisti, rimane la risorsa preferita a cui attingono ancora oggi così tanti manifesti: il suo umorismo è buffo e nero al tempo stesso e, come il surrealismo, non richiede interpretazioni, ma solo di giocare con l'immaginazione, il che, dopotutto, è il fondamento di ogni lavoro creativo. Per giudicare un piatto non basta la descrizione sul menu del ristorante, per quanto fiorita, bisogna assaggiarlo.

Questo è il motivo per cui i creatori nel campo delle arti hanno avuto più successo dei loro manifesti. Nel *Secolo breve* scrissi: «Perché gli stilisti di moda, una categoria notoriamente poco propensa alla razionalità analitica, anticipino talvolta con successo le forme di oggetti futuri meglio dei pronosticatori di professione, è una delle questioni storiche più oscure; e, per lo storico della cultura, è una delle più importanti».¹ Non conosco ancora la risposta. Guardando alle arti nell'ultimo decennio prima del 1914, possiamo notare che molto di esse anticipava il crollo della civiltà borghese avvenuto dopo quella data. La pop art degli anni Cinquanta e Sessanta prendeva atto delle implicazioni dell'economia fordista e della società dei consumi di massa, e, così facendo, dell'abdicazione della vecchia opera d'arte visiva. Chissà, forse tra cinquant'anni uno storico dirà lo stesso di quello che sta accadendo nelle arti, o di ciò che va sotto il nome di arte,

nel nostro periodo di crisi capitalistica e di ritirata per le ricche civiltà dell'Occidente. Così come nel pregevole film-documentario *Man on Wire*, ma in modo assai più precario, le arti camminano su una fune tra l'anima e il mercato, tra la creazione individuale e quella collettiva, persino tra i prodotti riconoscibili e identificabili dell'ingegno umano e la tecnologia e il rumore pervasivo di Internet che li inghiottono. Nel complesso, il tardo capitalismo ha consentito una vita agiata a più persone creative rispetto al passato, ma per fortuna non le ha rese soddisfatte né della loro situazione né della società. Quali auspici trarrà lo storico del 2060 dalla produzione culturale degli ultimi trent'anni? Non lo so e non sono in grado di saperlo, ma nel frattempo verrà pubblicato qualche nuovo manifesto.

Parte I

La difficile situazione della «cultura alta» oggi

Dove vanno le arti?

Conferenza in tedesco al Festival Dialogues, Salisburgo 1996.

In realtà, è inappropriato chiedere a uno storico quali caratteristiche avrà la cultura nel nuovo millennio. Noi siamo esperti del passato. Non ci interessiamo del futuro, e certamente non del futuro delle arti, che stanno attraversando l'epoca più rivoluzionaria della loro lunga storia. Ma poiché non possiamo fare affidamento sui profeti di professione, a dispetto delle somme astronomiche spese da governi e aziende per le loro previsioni, uno storico può anche avventurarsi nel campo della futurologia. In fin dei conti, malgrado tutti gli sconvolgimenti, passato, presente e futuro formano un continuum indivisibile.

Ciò che caratterizza le arti del nostro secolo è la loro dipendenza da una rivoluzione tecnologica storicamente unica – in particolare le tecnologie della comunicazione e della riproducibilità – e la trasformazione che esse hanno subito in seguito a tale rivoluzione. Quanto alla seconda forza che ha rivoluzionato la cultura, cioè la società dei consumi di massa, essa è impensabile senza la rivoluzione tecnologica, per esempio senza il cinema, la radio, la televisione e i dispositivi portatili per l'ascolto della musica da tenere nel taschino della camicia. Ma è precisamente questo a non consentire che poche predizioni generali sul futuro dell'arte come tale. Le vecchie arti visive, come la pittura e la scultura, sono rimaste fino a non molto tempo fa puro artigianato; semplicemente, non facevano parte dell'industrializzazione – di qui, per inciso, la crisi in cui si trovano oggi. La letteratura, d'altro canto, si è adattata alla riproducibilità tecnica mezzo millennio fa, ai tempi di Gutenberg. La poesia non va intesa né come opera destinata a una rappresentazione pubblica (com'era una volta il caso dell'epica, che di conseguenza scomparve dopo l'invenzione della stampa) né – per esempio nella letteratura cinese classica – come opera

calligrafica. È soltanto un'unità assemblata meccanicamente con simboli alfabetici. Dove, quando e come la riceviamo, sulla carta, sullo schermo o in altro modo, è del tutto irrilevante, una questione secondaria.

Nel frattempo, nel XX secolo e per la prima volta nella storia, la musica ha sfondato il muro di una comunicazione esclusivamente fisica tra strumento e orecchio. La stragrande maggioranza dei suoni e dei rumori che udiamo oggi come esperienza culturale ci raggiunge in maniera indiretta – riprodotta meccanicamente o trasmessa da una certa distanza. Ciascuna delle Muse ha avuto una diversa esperienza dell'epoca della riproducibilità individuata da Walter Benjamin, e affronta il futuro in modo differente.

Lasciatemi perciò cominciare con una breve panoramica delle singole aree della cultura. In quanto scrittore, mi sia permesso di prendere in esame innanzitutto la letteratura.

L'umanità nel XXI secolo (diversamente dagli inizi del Novecento) non sarà più composta principalmente da illetterati. Oggi ci sono solo due aree del mondo in cui la maggioranza delle persone non sa né leggere né scrivere: l'Asia meridionale (India, Pakistan e le regioni circostanti) e l'Africa. Istruzione regolare significa libri e lettori. Un semplice incremento del 5 per cento del tasso di alfabetizzazione equivale a cinquanta milioni in più di potenziali lettori, perlomeno di libri di testo. Inoltre, a partire dalla metà del nostro secolo gran parte della popolazione dei cosiddetti «Paesi sviluppati» può aspettarsi di ricevere un'istruzione di secondo grado, e nell'ultimo terzo del secolo una percentuale significativa dei gruppi di età in questione riceve un'istruzione di livello superiore (attualmente in Inghilterra la proporzione si aggira intorno a un terzo). I fruitori della letteratura di ogni genere si sono quindi moltiplicati, e con essi, tra parentesi, il «pubblico colto» a cui tutte le arti dell'alta cultura occidentale si sono indirizzate sin dal XVIII secolo. In cifre assolute, questa nuova audience di lettori continua ad aumentare vertiginosamente. Anche gli odierni mass media mirano a essa.

Nel film *Il paziente inglese*, per esempio, la protagonista legge Erodoto, e subito frotte di inglesi e americani sono corse ad acquistare le opere dello storico greco antico, che prima, nel migliore dei casi, conoscevano solo di nome.

Una simile democratizzazione del materiale scritto deve necessariamente condurre – come nell'Ottocento – a una

frammentazione attraverso la crescita di vecchie e nuove letterature in volgare e – di nuovo come nel XIX secolo – a una età dell'oro per i traduttori. Del resto, in che altro modo, se non attraverso le traduzioni, Shakespeare e Dickens, Balzac e i grandi autori russi avrebbero potuto divenire patrimonio comune della cultura borghese internazionale? Questo è in parte vero anche ai nostri giorni. Un romanzo di John le Carré diventa un best seller perché viene regolarmente tradotto in trenta, se non addirittura cinquanta lingue. Tuttavia, la situazione attuale è fondamentalmente diversa per due aspetti.

In primo luogo, come sappiamo, per un certo tempo la parola ha dovuto indietreggiare davanti all'immagine, e la parola scritta e stampata davanti a quella pronunciata sullo schermo. Fumetti e libri illustrati con testi ridotti al minimo non sono più ormai destinati solo a principianti che stanno ancora imparando a compitare. Molto più importante, tuttavia, è la ritirata delle notizie stampate dinanzi a quelle illustrate o comunicate verbalmente. La stampa, il principale medium della «sfera pubblica», secondo Habermas, nel XIX secolo e in buona parte del XX, difficilmente sarà in grado di mantenere questa posizione nel XXI secolo. In secondo luogo, però, l'economia e la cultura globali dei nostri giorni necessitano di una lingua globale per integrare quella locale, e non soltanto per una élite trascurabile in termini numerici, bensì per strati più ampi della popolazione. Oggi questa lingua globale è l'inglese, e probabilmente rimarrà tale nel XXI secolo. Una letteratura specialistica internazionale in inglese si sta già sviluppando. E questo nuovo inglese-esperanto ha a che vedere con l'inglese letterario non più di quanto il latino ecclesiastico del Medioevo ne abbia con Virgilio e Cicerone.

Ma tutto ciò non può arrestare la crescita quantitativa della letteratura, cioè delle parole stampate, nemmeno quella delle *belles lettres*. In effetti, sarei quasi tentato di sostenere che – malgrado tutte le previsioni pessimistiche – il libro stampato, per tradizione il principale medium della letteratura, terrà duro senza eccessive difficoltà, con alcune eccezioni, come le grandi opere di consultazione, vocabolari, dizionari eccetera, ovvero i prediletti di Internet. Primo, non c'è nulla di più facile e pratico da leggere del maneggevole e nitidamente stampato volumetto tascabile inventato da Aldo Manuzio a Venezia nel XVI secolo –, molto più facile e pratico di una stampata del computer, a sua volta

incomparabilmente più semplice da leggere di un testo tremolante sullo schermo. Cosa che può essere confermata da chiunque passi un'ora a leggere il medesimo testo dapprima in forma stampata e poi sullo schermo del computer. Anche l'e-book non basa le sue pretese su una migliore leggibilità, ma su una maggiore capacità di memoria e sul fatto di non dover girare pagina.

Secondo, la carta stampata è, finora, più durevole dei media tecnologicamente più avanzati. La prima edizione dei *Dolori del giovane Werther* è leggibile ancora oggi, ma non è per forza così per i testi elettronici, sia perché – come le vecchie fotocopie e pellicole – hanno solo una vita limitata, sia perché la tecnologia diventa obsoleta così rapidamente che i computer più recenti semplicemente non sono più in grado di leggerli. Il progresso trionfale del computer non eliminerà il libro, così come non ci sono riusciti il cinema, la radio, la televisione e altre innovazioni tecnologiche.

La seconda tra le belle arti che se la cava bene ancora oggi, e continuerà a farlo nel XXI secolo, è l'architettura. Questo perché l'umanità non può vivere senza edifici. I quadri sono un lusso, ma le case una necessità. Chi progetta e realizza edifici, dove, come, con quali materiali, in quale stile, che sia un architetto, un ingegnere o un computer... tutto questo probabilmente cambierà, ma non l'esigenza di creare edifici. Anzi, si può persino affermare che nel corso del XX secolo l'architetto, in particolare quello di grandi edifici pubblici, sia divenuto il re del mondo delle belle arti. È lui – in genere è sempre un «lui» – a trovare l'espressione più consona, cioè la più costosa e imponente, alla megalomania della ricchezza e del potere, nonché del nazionalismo. (Dopotutto, la regione basca ha appena commissionato a una star internazionale la realizzazione di un simbolo nazionale, ossia un museo d'arte a Bilbao, che ospiterà un altro simbolo nazionale, *Guernica* di Picasso, benché a dire il vero Picasso non l'abbia dipinto come un esempio di arte regionale basca.)

È abbastanza certo che tale tendenza proseguirà nel nuovo millennio. Oggi Kuala Lumpur e Shanghai stanno già dimostrando di meritare in prospettiva il diritto a uno status economico internazionale con nuovi record di altezza dei grattacieli, e la Germania riunificata sta trasformando la sua nuova capitale in un gigantesco cantiere. Ma di che tipo saranno le costruzioni

destinate a diventare i simboli del XXI secolo? Una cosa è indubbia: saranno di grandi dimensioni. Nell'epoca delle masse, ci sono minori probabilità che siano sedi di governo, o di grandi società internazionali, sebbene queste ultime continuino a dare il loro nome ai grattacieli. Quasi sicuramente si tratterà di edifici o di complessi di edifici aperti al pubblico. Prima dell'età borghese, almeno in Occidente, erano le chiese. Nell'Ottocento, almeno nelle città, in genere erano i teatri lirici, le cattedrali della borghesia, e le stazioni ferroviarie, quelle del progresso tecnologico. (Varrebbe la pena studiare un giorno perché, nella seconda metà del Novecento, la monumentalità abbia smesso di essere una caratteristica delle stazioni ferroviarie e dei loro successori, gli aeroporti. Può darsi che un domani ritorni a esserlo.) Alla fine del nostro millennio, vi sono tre tipi di edifici o di complessi idonei a divenire i nuovi simboli della sfera pubblica: primo, i grandi stadi e palazzetti destinati allo sport e allo spettacolo; secondo, gli hotel internazionali; e terzo, il più recente di questi sviluppi, le enormi strutture chiuse che ospitano i nuovi centri commerciali e ricreativi. Se dovessi scommettere su uno di questi cavalli, punterei su palazzetti e stadi. Ma se mi chiedete quanto durerà la moda che imperversa sin dalla costruzione del teatro dell'opera di Sydney, cioè quella di progettare questi edifici in forme inaspettate e bizzarre, non vi posso dare una risposta.

Che dire della musica? Alla fine del XX secolo viviamo in un mondo saturo di musica. I suoni ci accompagnano ovunque, soprattutto quando siamo in attesa in spazi chiusi – al telefono, su un aereo o dal parrucchiere. La società dei consumi pare considerare il silenzio un crimine. Perciò la musica non ha niente da temere nel XXI secolo. In effetti, sembrerà alquanto diversa rispetto al secolo precedente. È già stata profondamente rivoluzionata dall'elettronica, il che significa che in gran parte non dipende più dal talento inventivo e dall'abilità tecnica del singolo artista. La musica del Duemila sarà perlopiù «prodotta», e arriverà alle nostre orecchie senza molto input umano.

Ma cosa ascolteremo effettivamente? La musica classica vive in sostanza di un repertorio morto. Delle circa sessanta opere rappresentate dall'Opera di Stato di Vienna nella stagione 1996-97, soltanto una era di un compositore nato nel Novecento, e le cose non vanno molto meglio negli auditorium. Per giunta, il

pubblico potenziale dei concerti, che persino in una città di oltre un milione di abitanti è composto, nella migliore delle ipotesi, da circa ventimila signore e signori attempati, fatica a ricostituirsi. Questa situazione non può andare avanti all'infinito. In realtà, finché il repertorio rimane congelato nel tempo, nemmeno il nuovo, enorme pubblico di ascoltatori indiretti può risollevare le sorti del settore della musica classica. Quante registrazioni della sinfonia *Jupiter*, del *Winterreise* di Schubert o della *Missa Solemnis* possono trovare spazio nel mercato? Dopo la Seconda guerra mondiale il mercato è stato salvato tre volte da altrettante innovazioni tecnologiche, cioè dal passaggio dai dischi a 33 giri alle audiocassette, e poi ai cd. La rivoluzione tecnologica continua, ma il computer e Internet in pratica stanno distruggendo il copyright come pure il monopolio del produttore, e di conseguenza avranno probabilmente un effetto negativo sulle vendite. Tutto ciò non significa affatto la fine della musica classica, ma con un buon grado di probabilità un mutamento del suo ruolo nella vita culturale, e con assoluta certezza un cambiamento della sua struttura sociale.

Una certa stanchezza si può osservare oggi anche nella musica commerciale, un settore che è stato particolarmente vivace, dinamico e creativo in questo secolo. Mi limiterò a citare un esempio. A luglio, un'indagine svolta tra appassionati ed esperti di musica rock ha mostrato che quasi tutti i cento «migliori dischi rock di ogni tempo» appartenevano agli anni Sessanta, e praticamente nessuno era degli ultimi due decenni. Ma finora la musica pop è riuscita continuamente a rinverdire, e dovrebbe essere in grado di farlo anche nel nuovo secolo. Perciò, si canterà e si suonerà nel XXI secolo proprio come nel XX, anche se a volte in forme inaspettate.

Per quanto concerne le arti visive, la situazione appare diversa. La scultura conduce una miserabile esistenza ai margini della cultura: nel corso del Novecento, tanto nella vita pubblica quanto privata non ha più rappresentato lo strumento per registrare la realtà o il simbolismo in forma umana. Basta confrontare gli odierni cimiteri con quelli dell'Ottocento, adorni di monumenti. Dopo il 1870, durante la Terza Repubblica francese, vennero eretti a Parigi più di 210 monumenti, vale a dire, in media, tre all'anno. Un terzo di questi è scomparso nel corso del secondo conflitto mondiale, e il massacro di statue, com'è risaputo, è

proseguito allegramente per motivi estetici sotto André Malraux. Inoltre, dopo la Seconda guerra mondiale, perlomeno al di fuori dell'area sovietica, sono stati realizzati pochi nuovi monumenti ai caduti, in parte perché i nomi dei nuovi soldati morti in combattimento potevano essere incisi sul basamento dei monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale. Anche i vecchi simboli e le allegorie sono svaniti. In breve, la scultura ha perso il suo principale mercato. Ha cercato di salvarsi, forse per analogia con l'architettura, con il gigantismo negli spazi pubblici – ciò che è grande colpisce, qualunque sia la forma – e con l'aiuto di alcuni autentici talenti: con quale successo, il 2050 potrà giudicarlo meglio di noi.

La base delle arti visive occidentali – diversamente, per esempio, dalle arti islamiche – è la rappresentazione della realtà. Fondamentalmente, l'arte figurativa ha così sofferto, sin dalla metà del XIX secolo, per la concorrenza della fotografia, che raggiunge il suo scopo principale e tradizionale, la rappresentazione dell'impressione dei sensi sull'occhio umano, in modo più semplice, economico e molto più preciso. Questo, credo, spiega l'ascesa dell'avanguardia a partire dagli impressionisti, cioè di una pittura che è al di là delle capacità dell'apparecchio fotografico: attraverso nuove tecniche di raffigurazione, attraverso l'espressionismo, la fantasia e la visione, e infine attraverso l'astrazione, il rifiuto del figurativismo. Questa sete di alternative è stata trasformata dal ciclo della moda in una perenne ricerca del nuovo, che naturalmente, per analogia con la scienza e la tecnologia, veniva considerata migliore, «progressiva», moderna. Questo «shock del nuovo», per dirla con Robert Hughes, ha perso la sua legittimità artistica dagli anni Cinquanta, per ragioni che qui non ho il tempo di esaminare in maniera più approfondita. Inoltre, al giorno d'oggi la moderna tecnologia produce arte astratta, o quanto meno puramente decorativa, così come l'abilità manuale. La pittura si ritrova quindi, a mio avviso, in una crisi irreversibile; il che non vuol dire che non ci saranno più bravi, o persino eccellenti, pittori. Probabilmente non è un caso se, negli ultimi dieci anni, nella rosa dei candidati al premio Turner, conferito ai migliori giovani artisti britannici dell'anno, compaiono sempre meno pittori. Quest'anno, non ce n'è neppure uno tra i quattro candidati giunti alla tornata finale. La pittura

viene trascurata anche alla Biennale di Venezia.

Dunque, che cosa stanno facendo gli artisti? Realizzano video e le cosiddette «installazioni», che appaiono però meno interessanti dei lavori di scenografi e di creatori di campagne pubblicitarie. Giocano con *objets trouvés* spesso scandalosi. Hanno delle idee, talora pessime. Le arti visive degli anni Novanta stanno tornando dall'arte all'idea. Solo gli esseri umani hanno idee, al contrario dell'obiettivo fotografico o del computer. L'arte non è più quello che posso fare e produrre in modo creativo, ma ciò che penso. L'«arte concettuale» in definitiva deriva da Marcel Duchamp. E, al pari di ciò che fece Duchamp con la sua innovativa esposizione di un orinatoio pubblico come «arte *ready-made*», queste mode non puntano a estendere il campo delle belle arti, ma a distruggerlo. Sono dichiarazioni di guerra all'arte, o piuttosto all'«opera d'arte», alla creazione di un singolo artista, un'icona concepita per essere ammirata e riverita dall'osservatore, e giudicata dai critici secondo criteri estetici di bellezza. In effetti, che cosa fa il critico d'arte, oggi? Chi utilizza ancora la parola «bellezza» senza ironia nel contesto della critica? Solamente i matematici, i giocatori di scacchi, i cronisti sportivi, gli ammiratori della bellezza umana, sia nella forma sia nella voce, possono senza difficoltà giungere a un consenso circa la «bellezza» o la mancanza di essa. I critici d'arte non sono in grado di farlo.

Ora, quel che mi pare significativo è che, dopo tre quarti di secolo, i protagonisti delle arti visive stanno tornando al clima degli anni del dadaismo, cioè alle apocalittiche avanguardie degli anni tra il 1917 e il 1923, che non volevano modernizzare l'arte in quanto tale, bensì liquidarla. Penso che in qualche modo si siano resi conto che il nostro concetto tradizionale di arte ormai sta davvero scomparendo. Si applica ancora alla vecchia arte creata manualmente, che si è pietrificata nel classicismo. Ma non si può più applicare ai sentimenti e alle impressioni sensoriali che oggi inondano l'umanità.

Questo per due ragioni. Primo, perché tale inondazione semplicemente non può più essere analizzata come una serie scollegata di creazioni artistiche personali. Persino l'*haute couture* oggi non è più vista come il parco giochi di singoli brillanti stilisti, di un Balenciaga, un Dior, un Gianni Versace, le cui grandi creazioni, ordinate come pezzi unici da facoltosi clienti, ispirano e quindi dominano la moda delle masse. I grandi nomi diventano

spot per le multinazionali che operano nel campo dell'ornamento generale del corpo umano. La *maison* Dior non campa con le creazioni per ricche signore, ma con le vendite di massa dei cosmetici e degli abiti *prêt-à-porter* nobilitati dalla sua firma. Questa industria, come tutte quelle che servono un'umanità non più sottoposta alla coercizione della sussistenza, possiede un elemento creativo, ma non nel senso del vecchio lessico dei singoli artisti autonomi che aspirano al genio. Anzi, nel nuovo vocabolario delle offerte d'impiego, «creativo» difficilmente indica qualcosa di più di un lavoro non esclusivamente di routine.

Secondo, viviamo nel mondo della civiltà dei consumi, nel quale si suppone che la realizzazione (preferibilmente immediata) di ogni desiderio umano determini la struttura della vita. Esiste una gerarchia tra le possibilità di appagamento del desiderio? Può essercene una? È sensato scegliere una o l'altra fonte di questo diletto ed esaminarla separatamente? La droga e la musica rock vanno a braccetto sin dagli anni Sessanta. L'esperienza della gioventù inglese nei cosiddetti *rave* non consiste separatamente in musica, ballo, alcol, droga e sesso, nel proprio abbigliamento – ornamento del corpo all'altezza della moda corrente – o nella massa che partecipa a tali feste orfiche, ma in tutte queste cose assieme, ora e in nessun altro momento. E sono precisamente simili legami che oggi formano l'esperienza culturale che la maggior parte delle persone considera tipica.

La vecchia società borghese ha rappresentato l'epoca della separazione nelle arti e nell'alta cultura. Come un tempo la religione, l'arte era «qualcosa di più elevato», o un passo verso qualcosa di più elevato: in altre parole, la «cultura». La fruizione dell'arte conduceva a un miglioramento spirituale ed era una sorta di attività devozionale, sia privata, come la lettura, sia pubblica, a teatro, nella sala da concerto, al museo, oppure nei siti riconosciuti della cultura mondiale, quali le Piramidi o il Pantheon. Era nettamente distinta dalla vita quotidiana e dal semplice «svago», almeno finché un giorno lo «svago» è stato promosso a cultura: per esempio, Johann Strauss diretto da Carlos Kleiber piuttosto che Johann Strauss suonato in un'osteria viennese, oppure i film di serie B hollywoodiani promossi allo status di arte dai critici di Parigi. Questo tipo di esperienza artistica ovviamente esiste tuttora, come dimostra, tra l'altro, la nostra stessa presenza al Festival di Salisburgo. Tuttavia, in primo

luogo, non è culturalmente accessibile a tutti, e inoltre, almeno per la generazione più giovane, non rappresenta più la tipica esperienza culturale. Il muro tra cultura e vita, tra venerazione e consumo, tra lavoro e tempo libero, tra corpo e spirito ormai è stato quasi abbattuto. In altre parole, la «cultura» nell'accezione borghese criticamente valutativa del termine sta lasciando il posto alla cultura nel significato antropologico puramente descrittivo.

Alla fine del XX secolo, l'opera d'arte non soltanto si è persa nell'ondata di parole, suoni e immagini dell'ambiente universale che una volta si chiamava «arte», ma è anche svanita nella dissoluzione dell'esperienza estetica in una sfera in cui è impossibile distinguere tra i sentimenti che si sono sviluppati dentro di noi e quelli che sono stati introdotti dall'esterno. In tali circostanze, come possiamo parlare di arte?

Quanta passione per un brano musicale o un dipinto si basa oggi sull'associazione – non sul fatto che una canzone sia bella, ma che sia la «nostra canzone»? Non possiamo dirlo, e il ruolo delle arti esistenti o la possibilità che continuino a esistere nel XXI secolo resteranno oscuri finché non saremo in grado di farlo.

Un secolo di simbiosi culturale?

Intervento in tedesco al Festival di Salisburgo del 2000.

Lo storico lascia agli altri la futurologia. Ma ha un vantaggio rispetto al futurologo. La storia lo aiuta, se non a predire il futuro, a riconoscere ciò che è storicamente nuovo nel presente – e dunque a gettare luce sull'avvenire. Perciò, inizierò il mio intervento al Festival Dialogues con uno sguardo al passato.

Chi ricorda oggi il vecchio detto «Quando qualcuno parte per un viaggio, ha una storia da raccontare»? Appartiene a un'epoca in cui viaggiare era ancora qualcosa di piuttosto insolito. Nel 1935, quando il mio amico Jean-Pierre Vernant, lo straordinario ellenista francese, all'età di vent'anni partì per la prima volta alla scoperta della Grecia con lo zaino in spalla e due compagni d'avventura, gli abitanti dei villaggi suonavano le campane non appena i visitatori comparivano alla vista, e facevano a gara per offrire loro ospitalità. Questo perché l'arrivo di uno straniero portava qualcosa di nuovo – in fondo, se ne vedevano molto di rado – e faceva onore al villaggio.¹ Qual è oggi il quadro della situazione? A metà degli anni Novanta, da nove a dieci milioni di stranieri visitavano la Grecia, il che significava che nel periodo delle vacanze gli stranieri presenti nel Paese erano tanti quanti i cittadini ellenici. Dall'ottobre del 1999, questi i dati ufficiali, il nostro pianeta ha sostenuto oltre sei miliardi di abitanti. Secondo una stima attendibile, il numero di tutti i turisti in patria e all'estero ha superato i cinque miliardi non più tardi del 1998. (Che molte di queste persone abbiano viaggiato più di una volta all'anno non fa che evidenziare la mobilità geografica senza precedenti che caratterizza il periodo in cui stiamo vivendo.) Ed ecco un ultimo dato relativo alle possibilità di spostamento del genere umano: non è da escludere che il censimento della popolazione americana stabilisca che quest'anno oltre la metà dei trentaquattro milioni di abitanti dello Stato della California non

proviene dagli Stati Uniti, ma dall'America Latina, dall'Asia e dall'Africa. Se già non è così, di certo lo sarà entro qualche anno.

Che cosa significa questa mobilità per il mondo del XXI secolo, e in special modo per la cultura? Questo è il tema che intendo affrontare. Vi chiedo di rifletterci su. Purtroppo, questo non è soltanto un problema che interessa gli accademici, coloro che creano cultura, nonché chi la consuma: si tratta anche di una questione controversa, potremmo persino dire esplosiva, per i politici. Non ultimi i politici di questo bel Paese, ma non solo loro. Perché ovunque, assieme ai miliardi di viaggiatori, viaggiano le epidemie – dall'Aids alla xenofobia.

Esistono tre forme alquanto diverse di mobilità umana. Prima di tutto, il normale traffico nazionale e internazionale, cioè i viaggi d'affari o per diporto – escludendo il pendolarismo. Secondo, l'emigrazione e l'immigrazione, siano esse volute o forzate. E terzo, un fenomeno completamente nuovo cui stiamo assistendo dalla fine del XX secolo, e che potremmo definire «transnazionalità»; si tratta in parole povere di individui per cui attraversare i confini ha poca importanza, poiché la loro esistenza non è legata a nessun luogo o Paese in particolare. Qualche decennio fa, queste persone transnazionali superavano a malapena la decina, ed erano probabilmente tutte note a Salisburgo, visto che si trattava perlopiù di stelle del mondo della musica, la più internazionale delle arti. Oggi se ne contano almeno decine di migliaia, e nel nuovo secolo saranno milioni. Una parte notevole dei viaggi d'affari probabilmente rientra già nel regno della transnazionalità.

Sebbene per parecchia gente, forse anche per la maggioranza dei turisti, l'esperienza culturale sia un forte incentivo a viaggiare – poiché persino Disneyland e l'esotismo dei tropici fanno parte della cultura –, questo tipo di esperienze non è molto gratificante nei termini della materia di cui mi occupo. Il turismo sta diventando sempre più importante nell'economia globale – entro la fine del secolo dava conto del 12 per cento dei posti di lavoro totali –, ma dal punto di vista culturale non ha portato granché di nuovo. L'Europa è da tempo avvezza al turismo di massa. In effetti, negli ultimi anni del Novecento questa tendenza era già così sviluppata che sono state adottate misure per monitorare e limitare l'accesso ai grandi siti ed eventi culturali; oggi è pratica comune, per esempio, in occasione di importanti mostre d'arte

internazionali.

Il nuovo secolo renderà inevitabilmente necessari ulteriori controlli e restrizioni, se non altro perché le masse di visitatori sono fisicamente ingovernabili per luoghi come Firenze e Venezia, o le piste da sci e le cime dei monti. Rispetto ai problemi ambientali che affliggono il mondo, questo inquinamento localizzato è relativamente semplice da affrontare. E le popolazioni locali sono abituate da un pezzo alle frotte di turisti. Come gruppo, non appartengono alla nostra vita effettiva, benché da essi dipenda la nostra economia. Non si fermano a lungo. Ci lamentiamo di loro, ma solo come ci si lamenta delle seccature quotidiane tipiche della società di massa – il flusso di camion sulle autostrade, la difficoltà di trovare un parcheggio, la metropolitana affollata. Naturalmente, ci sono anche tipi di turisti che nessuno desidera, come gli *hooligans* inglesi; e poiché effettuare brevi viaggi su lunghe distanze è sempre più facile, sfortunatamente è probabile che, in questo secolo, certe destinazioni, come Ibiza, saranno sempre più ricercate da barbari (prevalentemente giovani). Ma anche questo non è di per sé una novità: le grandi città portuali da secoli offrono la loro *Reeperbahn* e altri quartieri per marinai a simili invasioni.

D'altro canto, c'è almeno un tipo di turismo che porta non solo denaro, ma anche altri vantaggi agli abitanti locali, e viene di conseguenza incoraggiato con entusiasmo, in particolare in aree che non spiccano dal punto di vista culturale. E soprattutto da quando queste ultime sono sempre più colonizzate dalle seconde case del ceto medio. Di qui l'enorme crescita, negli ultimi decenni, di un turismo specificamente culturale, che di certo proseguirà nel nuovo secolo. Oggi esistono già millecento festival culturali in Europa. La mia famiglia possiede una casetta sul confine tra Inghilterra e Galles; durante l'estate, abbiamo a portata di mano, nel raggio di qualche decina di chilometri, un piccolo festival di musica classica, un importante festival letterario e un rinomato festival jazz, che attraggono nella zona un pubblico internazionale, o quanto meno angloamericano. Questi visitatori scoprono, tra le altre cose, diversi ristoranti stellati Michelin in una cittadina storica poco distante. È possibile che tale modello conosca un ulteriore sviluppo nel nuovo secolo, ma senza portarci granché di inaspettato. Perciò non c'è molto da dire sugli effetti culturali del turismo negli anni Duemila.

La nuova specie di viaggiatore d'affari su scala mondiale è probabilmente più interessante, poiché ci conduce nel nuovo mondo della globalizzazione. Dal momento che qui abbiamo a che fare con diverse centinaia di migliaia di persone, ha già dato origine a due indirizzi culturali piuttosto originali: il quotidiano internazionale (e quasi esclusivamente anglofono) – sto pensando all'«Herald Tribune» – e lo speciale pacchetto di programmi televisivi offerti dagli hotel internazionali. La cosa interessante di questi media non è solo che si rivolgono a un pubblico globale, o comunque a un pubblico che oggi può trovarsi a Mosca e domani in Messico, e che quindi ha bisogno di previsioni meteorologiche relative a tutto il pianeta e può essere avvisato (settimanalmente, per esempio, nel «Financial Times») delle offerte culturali presenti in tutto il mondo. Come ogni cliente d'albergo sa bene, si tratta di un mix di informazioni locali, nazionali e internazionali, come i programmi televisivi, con spettacoli d'intrattenimento selezionati ad hoc, il che significa soprattutto film. La letteratura è praticamente assente; le altre arti visive esistono soltanto ai margini più estremi; e, al di fuori del contesto dei film, la musica negli hotel internazionali, ammesso che ci sia, è presente perlopiù come sottofondo. È già tipico dell'odierna esperienza delle melodie che le occasioni in cui una persona si concentra sull'ascoltare o fare musica – come andare a un concerto o cantare nella vasca da bagno – costituiscano solo una minuscola porzione delle melodie che assorbiamo quotidianamente. Inoltre, oggi l'esperienza musicale della maggior parte delle persone attraverso gli strumenti della moderna tecnologia, e certamente ben presto tramite Internet, è quasi al cento per cento accessibile privatamente e dunque non dipende dai media pubblici.

Con ogni probabilità, la cultura mondiale del cliente d'albergo globale è difficilmente motivo di entusiasmo. Tuttavia, non credo che ciò renda vana la cultura mondiale del XXI secolo. Da un lato, la Cnn dimostra che oggi si rivolge ancora principalmente a un pubblico atipico, cioè il dirigente d'azienda adulto, quasi esclusivamente maschio, che viaggia da solo. È parte di un unico stile professionale globale, americanizzato, per quanto riguarda gli affari, i modelli di riferimento e persino la lingua. Perciò la cultura della Cnn rappresenta solo una frazione della nuova cultura mondiale.

Dall'altro, i media si trovano in una fase tecnologica intermedia e quindi, come l'industria nell'era di Henry Ford (e, per inciso, di McDonald's), ancora nell'epoca della standardizzazione: vale a dire, una scelta assai limitata, determinata da un numero sempre minore di aziende globali, cioè culturalmente americanizzate. Quel che al momento ci viene offerto, se non altro per ragioni tecnologiche, non è che il comune denominatore di molte culture diverse. E questa è semplicemente una parte molto ridotta, a volte estremamente piccola, della vita culturale. Nel giro di qualche anno, grazie alla tecnologia digitale e a Internet, le cose saranno notevolmente differenti.

Perché è chiaro già oggi che la globalizzazione non solo spazza via le culture regionali, nazionali e di altro tipo, ma le combina in modo peculiare. Ecco due esempi. In un angolo dell'Ecuador vive una comunità di indios che in qualche modo si sono inseriti nella moderna economia globale come tessitori e commercianti. Decine di anni fa lì si poteva incontrare con i loro pacchi in tutte le città dell'America Latina – talvolta si spingevano fino a New York. Gli Otavaleños erano e sono facilmente riconoscibili: le donne con le loro gonne blu, gli uomini con l'immane poncho, i capelli lunghi e raccolti in trecce. Nel corso degli ultimi decenni, si sono arricchiti. Sono tra i più ricchi dell'Ecuador, il che significa che possono permettersi i beni in vendita nella moderna società dei consumi occidentale. Ma la cosa straordinaria è che non si sono americanizzati; al contrario, hanno, per così dire, «otavalenizzato» l'influenza degli Stati Uniti. Gli adolescenti portano jeans e Reebok come i loro omologhi americani, ma al tempo stesso i cappelli dei loro antenati e le tradizionali lunghe trecce. Le donne guidano jeep Cherokee, ma indossano i costumi tradizionali. La globalizzazione non ha portato l'assimilazione, bensì, almeno in questa nuova borghesia indigena, nuove opportunità di evidenziare ciò che è specifico dell'antica cultura, come le usanze e la lingua.

Il secondo esempio di questa sorta di sincretismo è tratto da una corrispondenza dello scrittore britannico Ian Buruma da Lhasa, capitale della regione autonoma del Tibet. Una città, secondo Buruma, la cui colonna sonora è dominata dalla musica pop indiana e cinese, e dal crepitare dei mitra proveniente dai video americani, guardati con stupore dai giovani tibetani nelle sale giochi. Buruma descrive un locale notturno tibetano. Cito:

Gli arredi sembrano in qualche modo tibetani, le tende sono bianche a strisce rosse, blu e verdi. Le canzoni sono tibetane e cinesi, [...] alcuni degli artisti indossano il tradizionale costume tibetano. [...] Spezzoni di film di Hollywood vengono mostrati sugli schermi, tra cui qualcosa di *Titanic* e la distruzione di Atlanta in *Via col vento*, come pure le solite scene del Tibet tratte probabilmente da video promozionali per turisti: danze folkloristiche, yak che pascolano, monaci che suonano il corno [e roba simile]. Sulla parete è appesa la *Gioconda*, e accanto c'è una testa di Bodhisattva.²

Spesso si presume che la globalizzazione implichi l'assimilazione del mondo a un singolo modello predominante, in pratica un modello occidentale o, più precisamente, americano. Ciò è probabilmente vero per gli aspetti della vita governati dalla tecnologia – gli aeroporti, il design moderno degli uffici, gli stadi di calcio. Tuttavia, possiamo già stabilire che dal punto di vista culturale ciò conduce a un mondo eterogeneo di confusione culturale, di coesistenza, o forse anche a un mondo di sincretismi. È possibile leggere i lineamenti del futuro nelle piccole città dell'Ecuador o nei locali notturni di Lhasa? Perché no?

E ciò mi porta alla questione delle enormi migrazioni di massa che attualmente dilagano in tutte le parti del mondo: le aree che vi si oppongono, come l'Unione europea, la Cina e il Giappone, e quelle che invece tentano di assimilarle, come il Nordamerica e l'Australia. Maggiore è il divario tra le terre in cui si gode di pace e ricchezza inimmaginabili e quelle povere, tanto più vasti sono i flussi di esseri umani che passano dalle une alle altre. E, a differenza del periodo che ha preceduto le catastrofi globali del XX secolo, in cui solo alcuni popoli, quasi esclusivamente europei, avevano imparato che da qualche parte esistevano Paesi le cui strade, si diceva, erano lastricate d'oro, oggi non vi è luogo, per quanto remoto, dove questo fatto non sia noto. Quali sono le conseguenze di una tale redistribuzione dell'umanità?

Per un verso, questa migrazione di massa è abbastanza nuova, poiché avviene in un'epoca nella quale il genere umano non vive più sotto la costrizione del tempo e della distanza. In altre parole, gli emigranti non devono più affrontare una separazione inevitabile dalle loro case, di lungo termine o che può persino durare per tutta la vita, com'è stato per buona parte del Novecento. Ai nostri giorni, anche i viaggi più lunghi non si misurano in giorni, e ancor meno in settimane o mesi, ma in ore; le conversazioni telefoniche in minuti; e le comunicazioni scritte

via e-mail, in secondi. Gli emigranti rimangono così in costante contatto con la propria casa, vi fanno ritorno regolarmente, anzi, conducono sempre più una doppia vita, altrettanto attiva nel loro Paese d'origine e nella nazione che li ospita. Conosciamo tutti casi del genere. Ovviamente, in linea di principio non vi è alcuna differenza tra una doppia vita internazionale e analoghe doppie vite all'interno di uno Stato – per esempio, quella di un professore italiano che abita a Torino e lavora a Napoli. Ma ciò che mi interessa in questa sede è che oggi una vita simile si svolge su almeno due confini, Stati, lingue, culture – e anche classi. Qual è il significato di una vita vissuta simultaneamente come minimo in due culture?

Innanzitutto, indebolisce lo status delle culture egemoniche o dominanti – in particolare perché queste ultime, con la scomparsa dell'analfabetismo, stanno perdendo il monopolio della lingua scritta pubblica. In passato una migrazione di massa significava, nella prima generazione, un'assimilazione minima e la coesistenza pratica delle due culture (effettiva nella seconda generazione), nella speranza di una completa assimilazione alla cultura egemonica del Paese di immigrazione. A parte ciò, le due culture si influenzavano appena a vicenda. L'esempio classico è Hollywood, che come si sa è quasi al cento per cento una creazione di immigrati ebrei provenienti dall'Europa centrale e orientale, i quali tra l'altro svilupparono da soli un'alta cultura molto dinamica a New York – le prime rappresentazioni delle opere di Ibsen furono in yiddish. Tuttavia, un'influenza ebraica degna di nota, o qualche influenza dovuta a un'immigrazione di massa (forse con l'eccezione degli irlandesi), non si riscontra nei film degli anni d'oro di Hollywood. L'immagine che offrono degli Stati Uniti è al cento per cento angloamericana. Persino i nomi degli attori erano, per quanto possibile, sistematicamente anglicizzati, salvo nei casi di «specialità» esotiche. Al contrario, i milioni di italiani residenti negli Usa, o che tornavano in patria, esercitavano poca o nessuna influenza sulla cultura italiana. Inoltre, la cultura degli immigrati era doppiamente isolata: essendo il risultato di una separazione permanente dalla terra natia, non avevano alcun contatto diretto con il loro vecchio mondo. Il cosiddetto «nazionalismo da lunga distanza» delle moderne diaspore nazionali esiste quasi esclusivamente in un passato ormai chiuso. La lotta della Repubblica d'Irlanda per

l'indipendenza dal Regno Unito è terminata oltre ottant'anni fa, ma gli irlandesi d'America vi sono stati coinvolti fino all'ultimo, sostenendo con entusiasmo l'Ira. E la situazione è ancora più evidente per gli esuli croati, ucraini, lettoni e così via, a cui per lungo tempo è stato negato ogni rapporto con la madrepatria.

Oggi, tuttavia, gli immigrati vivono in tre mondi: il loro, quello del Paese di immigrazione e il mondo globale, divenuto patrimonio comune dell'umanità grazie alla tecnologia e alla moderna società capitalistica dei consumi e dei media. Ma quanti sono nati nel Paese di accoglienza, incluse la seconda e la terza generazione di immigrati, vivono anche in un mondo immensamente vario, cioè in nazioni nelle quali coloro che parlano le altre novanta lingue che si trovano nelle scuole elementari di Londra fanno ormai parte della vita quotidiana, soprattutto nelle grandi città.

Questa asimmetria è alla radice della questione, oggi così fortemente politicizzata (in special modo nel mondo anglofono), della multiculturalità, vale a dire il riconoscimento *pubblico* di *tutti* i gruppi culturali che si presentano come tali. Poiché per ciascun gruppo soltanto i propri interessi hanno importanza. Finché lo Stato non mette i bastoni tra le ruote all'Islam, per i musulmani britannici la situazione degli ebrei, degli indù, dei cattolici o dei buddisti britannici è irrilevante. Ma non è così per gli insegnanti delle scuole inglesi, che hanno alunni originari dei Caraibi, della Nigeria, dell'India, di Cipro (greci e turchi), del Bangladesh, del Kosovo e del Vietnam, e tantomeno per chi deve pianificare la programmazione della Bbc. Ma preferirei non addentrarmi nella discussione sulle identità culturali. Che tutte queste culture siano influenzate da quella inglese non è certo una sorpresa. Il fatto nuovo è che le varie culture – le quali grazie alla migrazione di massa lasciano un segno in ogni nazione – a loro volta influenzano e stimolano la cultura del Paese in cui sono accolte, e che gli elementi della cultura globale penetrano in tutte le altre.

Questo si può osservare più facilmente nella musica pop e dance, dal momento che in tali casi, diversamente dalla musica classica, niente ostacola l'assimilazione di elementi estranei o non ortodossi. Sto pensando al contributo fornito dagli immigrati latinoamericani – principalmente caraibici – agli Stati Uniti. Ma altrettanto interessante è la nuova accoglienza data alle vecchie

culture degli immigrati nei blockbuster americani, che si rivolgono non a un mercato di nicchia di immigrati, ma al pubblico di Hollywood in generale. Per citare un solo esempio: l'affascinante genere di film sulla mafia esiste in realtà solo dagli anni Settanta, e prima sarebbe stato impensabile. (Per inciso, gli stessi italoamericani li avrebbero rifiutati con sdegno come diffamatori.) Nel cinema britannico, l'immigrazione dall'Asia meridionale gioca un ruolo analogo; in verità, almeno finora, qui stiamo parlando perlopiù di un cinema destinato agli intellettuali.

È possibile discernere una simile combinazione nell'alta cultura tradizionale? Nella letteratura certamente sì, e in particolare nei romanzi. Come al solito, gli immigrati arrivati in tempi più remoti sono i primi a dire la propria: una componente importante della letteratura nordamericana contemporanea è il genere del romanzo consciamente ebraico-americano (Saul Bellow, Philip Roth). Ma la vita americana degli immigrati giunti più di recente dall'Asia, gli ebrei del XXI secolo, sta già facendo la sua comparsa nella letteratura degli Stati Uniti.

Tuttavia, il miglior esempio attuale di tale coesistenza e mescolanza di mondi è la cucina, che si sta internazionalizzando in ogni Paese. Secondo Buruma, si può persino ordinare una pizza nei ristoranti di Lhasa. Le cucine autoctone resistono – in realtà, a volte devono farlo per motivi religiosi –, ma sia l'immigrazione sia i viaggi durante le vacanze trasformano la loro diversità in un'esperienza quotidiana. Di fatto, rendono possibile una lotta darwiniana a livello mondiale per l'esistenza culinaria, da cui finora sembrano essere emersi due vincitori: una versione globalizzata della cucina cinese e la cucina italiana. In termini culturali, la trionfale avanzata dell'espresso e della pizza (con l'ausilio degli scampi) può essere paragonata soltanto all'egemonia dell'opera barocca italiana. Oltre a ciò, la moderna tecnologia fa sì che il mango e la papaya arrivino sui banchi di ogni supermercato; la globalizzazione della produzione ha generato supermarket in cui sono disponibili tutti i giorni; e grazie all'egemonica economia degli Stati Uniti, l'intero pianeta consuma Coca-Cola, hamburger e pollo fritto.

Una caratteristica peculiare della nostra epoca – e quindi, possiamo supporre, del nuovo secolo – è tuttavia l'influenza specifica di alcuni gruppi di immigrati nei Paesi che li accolgono. Alcune delle persone qui presenti probabilmente penseranno ai

turchi in Germania e ai nordafricani in Francia. In quanto inglese, io penso all'Asia meridionale. Dal punto di vista gastronomico, sin dalla fine dell'impero britannico l'India ha conquistato l'Inghilterra con l'immigrazione. Il numero di ristoranti indiani (tra l'altro, per gran parte monopolizzati da immigrati provenienti da una certa provincia del Bangladesh) è salito da qualche centinaio a sessanta-ottantamila, il che significa che gli stessi inglesi si sono convertiti. Nuovi menu, sconosciuti nell'Asia meridionale, sono stati inventati per venire incontro ai gusti inglesi. In pratica non c'è un solo britannico, per quanto xenofobo, per cui nomi come *samosa*, pollo *tikka masala* e *vindaloo* non siano diventati familiari quanto i *fish and chips*, se non di più, dal momento che il pesce è diventato un piatto di lusso. Un caso analogo è quello della cosiddetta cucina messicana negli Stati Uniti, una barbarica mutazione della quale, il Tex-Mex, esisteva già da tempo negli Stati del Sudovest.

Dunque, anche in termini culinari continuiamo a vivere non in uno, ma in diversi mondi allo stesso tempo. Questo perché la maledizione della Torre di Babele fino a oggi ha reso impossibile un'unica cultura mondiale. Al contrario, il progresso della ricchezza e dell'istruzione generale metterà forse in discussione l'attuale monopolio mondiale della lingua inglese. Al momento, probabilmente il 90 per cento dei testi su Internet è scritto in inglese, e non soltanto perché americani e inglesi sono così fortemente rappresentati tra gli utenti della rete. Ma quando i 1100 milioni di cinesi, i 500 milioni di lingua indù e i 350 milioni di lingua spagnola al di fuori degli Usa utilizzeranno Internet anche appena al 50 per cento, allora il monopolio virtuale non solo della lingua inglese, ma pure dell'alfabeto europeo occidentale, sarà finito.

E tuttavia le culture non saranno semplicemente dei supermercati dove poter provvedere a noi stessi secondo i nostri gusti personali. Primo, la cultura sincretica globale della moderna società dei consumi e dell'industria dell'intrattenimento fa probabilmente parte di tutte le nostre vite. Secondo, nell'era dell'informazione postindustriale, la scuola – cioè l'istruzione secondaria, terziaria e oltre – è più che mai decisiva, e costituisce, a livello sia nazionale sia mondiale, un elemento unificante, non solo nel campo della tecnologia, ma anche nella formazione delle classi. In quel mercato senza confini che è Internet, sottoculture

di gruppi specifici, persino le più piccole, possono dare vita a una scena culturale e a un medium che non interessa nessun altro – diciamo, per esempio, nazisti transessuali o ammiratori islamici di Caspar David Friedrich –, ma un sistema educativo che decida chi, nella società, avrà ricchezza e potere civile, non può essere determinato da barzellette postmoderne. Ciò che serve è un programma didattico funzionale rivolto alla comunità dei giovani educabili, non solo all'interno di una nazione o di un circolo culturale, ma in tutto il mondo. Questo garantirebbe, almeno nell'ambito di una specifica area di culture intellettuali, una certa universalità sia di informazioni sia di valori culturali, una specie di «bagaglio di base» di cose che una «persona istruita» dovrebbe sapere. È quindi altamente improbabile che i nomi di Beethoven, di Picasso o della *Gioconda* scompaiano dalla lista delle nozioni di cultura generale nel XXI secolo. Naturalmente, questo bagaglio di «cultura generale» non sarà più regionale come cinquant'anni fa. Fare un viaggio a Machu Picchu, ad Angkor Wat, a Isfahan o nelle città dei templi dell'India meridionale farà parte del percorso educativo tanto quanto visitare Venezia e Firenze. Se ci saranno molti nuovi classici mondiali nelle arti antiche – letteratura, pittura e musica –, è una questione a cui preferirei non dedicarmi in questa sede.

Ma questo nuovo pianeta, complesso e multidimensionale, che si muove e si combina di continuo, reca con sé la speranza di una fraternizzazione umana, da cui la nostra epoca xenofoba pare così lontana? Non lo so. Credo però che la risposta si possa trovare negli stadi di calcio di tutto il mondo. Perché il più globale tra gli sport è al tempo stesso anche il più nazionale. Per la maggioranza degli esseri umani, oggi si tratta di undici giovanotti su un campo di football che incarnano «la nazione», lo Stato, il «nostro popolo», molto più di quanto non avvenga per i politici, le costituzioni e lo spiegamento di forze militari. Chiaramente, le nazionali sono composte da cittadini dei rispettivi Paesi. Ma tutti sappiamo che questi sportivi miliardari appaiono in un contesto nazionale soltanto per alcuni giorni all'anno. Nella loro principale occupazione, sono mercenari transnazionali, pagati profumatamente, che giocano quasi tutti all'estero. Le squadre di club acclamate da un pubblico nazionale sono un miscuglio eterogeneo di Dio sa quante razze e nazioni, in altre parole di campioni provenienti da tutto il mondo. I club di maggior

prestigio a volte schierano a malapena più di due o tre giocatori «indigeni». E questo è logico, anche per i tifosi razzisti, che a loro volta vogliono una squadra vincente, sebbene non più di razza.

Beata la terra che, come la Francia, si è aperta all'immigrazione e non contesta l'etnicità dei suoi cittadini. Beata la terra che è fiera di poter scegliere per la sua nazionale tra africani e afrocaribici, berberi, celti e figli di immigrati iberici e di europei dell'Est. Beata, non solo perché questo le ha permesso di vincere il Campionato del mondo, ma perché oggi i francesi – non gli intellettuali e i principali oppositori del razzismo, ma le masse, che dopotutto hanno inventato e ancora incarnano la parola «sciovinismo» – hanno dichiarato che il loro miglior calciatore, figlio di musulmani immigrati dall'Algeria, Zinedine Zidane, è il «più grande francese». Questo non è certo distante dal vecchio ideale della fratellanza tra le nazioni, ma è invece ben lontano dal punto di vista dei delinquenti neonazisti in Germania e da quello del governatore della Carinzia. E se le persone non vanno giudicate per il colore della pelle, la lingua, la religione e cose del genere, bensì per il loro talento e i risultati che ottengono, allora c'è motivo di sperare. E c'è motivo di sperare, poiché il corso della storia va nella direzione di Zidane e non in quella di Jörg Haider.³

Perché organizzare festival nel XXI secolo?

Conferenza in tedesco al Festival di Salisburgo, 2006.

La questione «Perché organizzare festival nel XXI secolo?» non dovrebbe essere confusa con la domanda: «I festival hanno un futuro nel XXI secolo?». È evidente che ce l'hanno. I festival si stanno moltiplicando come conigli. Il loro numero è aumentato in maniera vertiginosa a partire dagli anni Settanta e nulla indica che il trend si sia interrotto. Pare che nel solo Nordamerica se ne tengano 2500. Si contano almeno 250 festival jazz in trentatré Paesi, e il loro numero cresce ogni anno. In Gran Bretagna, la nazione su cui sono meglio informato, quest'anno (2006) sono stati organizzati 221 festival musicali; tre anni fa, erano solo 120. E questo vale non soltanto per i festival dedicati alla musica, ma anche per altri eventi artistici e culturali come festival cinematografici e manifestazioni dedicate alla letteratura e ai libri, già esistenti negli anni Trenta e recentemente in aumento, e che, tra l'altro, ospitano concerti al loro interno. I festival oggi sono globalizzati quanto i campionati di calcio.

In sé, questo non deve sorprendere. I festival sono diventati una componente fissa del settore economicamente sempre più importante dell'industria dell'intrattenimento, e in particolare del turismo culturale, che è in rapida espansione, almeno nelle prospere società del cosiddetto «mondo sviluppato». C'è un sacco di denaro in giro, rispetto ai primi cinquant'anni del Festival di Salisburgo, e anche un'audience culturale gonfiata dall'enorme diffusione dell'istruzione di grado superiore. Quest'anno, un'agenzia di viaggi inglese, specializzata nel turismo culturale, ha proposto a questo tipo di clientela circa centocinquanta tour del genere in trentasei Paesi, che includevano specificamente ventisette viaggi in occasione di festival musicali. Per farla breve, oggi si possono fare un mucchio di soldi con il business della cultura.

Tuttavia, il significato di tali dati statistici non è affatto ovvio. Questo perché la creazione artistica non dipende dalla ricerca di profitto. I festival, seppure inseriti in un sistema economico più ampio, fondamentalmente non sono, così come l'opera, imprese razionali dal punto di vista economico. Non possono sopravvivere unicamente con la vendita dei biglietti, per quanto il loro prezzo sia alto, non più dei Giochi olimpici o del Campionato del mondo di calcio. Al pari dell'opera, i festival, in particolare quelli costosi, non sono possibili senza sovvenzioni pubbliche o private e sponsorizzazioni commerciali. Tra l'altro, in linea di massima sono anche diversi dalle grandi manifestazioni sportive dei nostri tempi, non soltanto perché queste, a differenza della «gara di canto e dei carri» della ballata di Schiller *Le gru di Ibico*, non presentano alcun aspetto consapevolmente culturale, ma anche perché non si tratta di competizioni in cui ci sono vincitori e sconfitti.

L'analisi economica non ci porta quindi molto lontano. Ritengo che sia necessario un approccio diverso al problema – per esempio di tipo geografico. Iniziamo con la sempre più evidente localizzazione dei festival culturali, che nella maggior parte dei casi si tengono regolarmente, almeno finora, fuori dagli effettivi centri di produzione culturale del tardo capitalismo, cioè le città e le capitali nazionali. L'elenco dei più noti festival moderni non comprende né Londra né New York, né Washington né Los Angeles, né Parigi o Roma o Mosca. Un dinamico imprenditore di mia conoscenza, fondatore di un festival letterario di gran successo a Hay-on-Wye, una sonnolenta cittadina della provincia inglese, oggi ne organizza molti altri simili, da Mantova (Italia) e Segovia (Spagna) a Paraty (Brasile) e Cartagena (Colombia). Ma il suo tentativo di esportare la stessa formula a Londra si è rivelato controproducente. Sono eventi che fioriscono soprattutto in centri di piccole o medie dimensioni, persino in aperta campagna, come alcuni dei più fortunati festival di musica pop, o il Glimmerglass Opera Festival (a Cooperstown, New York). Il fatto è che le iniziative culturali, e i festival in particolare, richiedono un certo spirito comunitario, che non significa soltanto la sensazione che ci siano interessi e sentimenti condivisi, ma anche – come nei festival pop – di una pubblica, collettiva espressione della propria personalità, che può emergere nelle dimensioni sovrumane delle megalopoli solo in circostanze eccezionali.

La fruizione dell'arte non è un'esperienza esclusivamente privata, bensì sociale, talvolta persino politica, soprattutto in occasione di spettacoli pubblici allestiti in ambienti costruiti allo scopo, come i teatri. Per questa ragione la cultura è stata di fatto la scena in cui si è svolto il processo educativo delle nuove élite culturali e civili nelle terre della monarchia aristocratica. È stata in senso letterale, e non soltanto in quello di Habermas, una «sfera pubblica», benché non ancora, come nelle nazioni borghesi, costituzionalmente riconosciuta. Ciononostante, si rivelava efficace, semplicemente perché, per così dire, minava dall'interno l'autorità dei regnanti e del diritto di nascita, senza prima affrontarli politicamente. Non è un caso se nell'Ottocento le rappresentazioni operistiche o teatrali hanno dato origine a dimostrazioni politiche o addirittura, come nel 1830 in Belgio, a rivoluzioni, o se scuole di natura consapevolmente nazionale – cioè politicamente patriottiche – si sono sviluppate in campo musicale.

La genealogia dei festival contemporanei inizia con la scoperta del palcoscenico come espressione culturale, politica e sociale di una nuova élite borghese e sicura di sé, o piuttosto reclutata in base all'istruzione e alle capacità invece che alla nascita. L'Italia è probabilmente il classico esempio di questo sviluppo. In nessun altro luogo si è manifestato tanto chiaramente quanto nel Paese dove la musica, come disse Verdi, «ha il suo seggio preferito nel teatro», e dove non meno di 613 nuovi teatri vennero edificati nei cinquant'anni successivi al 1815, cioè dodici-tredici ogni anno. In questa febbre edilizia, gli imprenditori privati ebbero un ruolo secondario. Sebbene questo profluvio di teatri fosse controllato e al tempo stesso, per svariati motivi, sostenuto dalle autorità – per esempio, dalla monarchia asburgica in Lombardia e in Veneto –, e si adottasse la tradizione delle corti anche nell'architettura delle sale, si trattava pur sempre di un fenomeno potenzialmente sovversivo. E non soltanto perché le corti principesche italiane sovvenzionavano la cultura in misura inferiore rispetto a quelle tedesche (peraltro assai più numerose). In Italia, l'iniziativa partiva perlopiù da circoli o gruppi di cittadini e nobili di una città che era in competizione per la costruzione di teatri con altre città della regione. Nella nuova immagine urbana, l'edificio, intenzionalmente eretto per far sfoggio di magnificenza, un tempio terreno dell'intelletto, di solito sorgeva di fronte al tempio

divino della Chiesa. E la cultura che diffondeva era in tutto e per tutto nazionale. Prima dei moti del 1848, quasi ottocento produzioni operistiche erano già state messe in scena nella penisola – tutte in pratica tratte dal nuovissimo repertorio italiano dei giovani compositori –, il doppio rispetto a quanto era avvenuto nei venticinque anni precedenti. I cittadini di Viterbo e Senigallia, di Ancona e Parma, impararono a essere italiani grazie al palcoscenico, che in Italia era sinonimo di opera lirica.

Che cosa c'entra questa digressione, di cui sono debitore alla storica Carlotta Sorba, con il futuro dei festival? Anche i festival moderni spesso sono nati da iniziative analoghe – oggi probabilmente dettate da motivazioni economiche, ma non prive di patriottismo locale –, per esempio il Rossini Opera Festival di Pesaro o, sempre all'insegna di Benjamin Britten, l'Aldeburgh Festival. Molti però, specialmente quelli conosciuti a livello internazionale come il Festival di Salisburgo, dipendono solo in piccola misura da un pubblico fisso, locale, ma fanno perlopiù affidamento sui nuovi visitatori, nel migliore dei casi, e, come i vecchi luoghi di villeggiatura, sui frequentatori di lungo corso. Qui il richiamo della località o del paesaggio hanno un certo ruolo, che Salisburgo ha brillantemente sfruttato sin dall'inizio con scenari e *Mozartkugeln*. Ma molti festival, soprattutto in seguito all'ascesa delle culture giovanili, sono oggi delle celebrazioni localizzate, organizzate dagli amanti di uno specifico genere musicale, come l'heavy metal, o di uno strumento, come la chitarra, o della tecnologia, nel caso dei festival di musica elettronica. Sono l'espressione di forti ma universali comunità di interessi e predilezioni, i cui membri amano di tanto in tanto incontrarsi di persona.

Ciò riveste una particolare importanza nelle arti ancorate alla cultura giovanile, come il rock. Qui l'esperienza per gran parte consiste nell'espressione collettiva di sé dei partecipanti, e l'elemento interattivo nel festival – in altre parole, lo scambio reciproco tra gli artisti e il pubblico di massa – risulta decisivo. Nei festival della vecchia o della nuova cultura elitaria questo è meno importante. C'è la musica da camera nei repertori classici e jazz, non nel punk rock o nell'heavy metal.

Un'altra cosa lega questi nuovi tipi di festival all'esplosione operistica italiana dell'Ottocento: per ora, non hanno classici. Così come avviene oggi nel cinema e sul palcoscenico

commerciale, si attendeva qualcosa di nuovo a teatro e nelle sale da concerto, che venisse eseguito o meno da artisti famosi e apprezzati. È certamente vero che nel corso del tempo ogni arte crea le sue opere classiche o i suoi artisti classici, che entrano nel repertorio abituale, come le tre o quattro delle circa settantacinque opere di Donizetti che vengono ancora rappresentate, o i classici del cinema disponibili su dvd. Questo è anche il caso del rock. Ma la situazione diventa seria quando uno stile o un genere si esauriscono, o perdono i contatti con un pubblico più vasto, e tutto quel che rimane è un repertorio morto di classici o un'avanguardia estranea alle masse. A partire dalla Prima guerra mondiale, questa è stata la situazione della musica classica occidentale, e dagli anni Sessanta quella del jazz. Il tentativo di far rivivere entrambi per mezzo di una fuga rivoluzionaria dalla tradizione è fallito. Il pubblico si lasciava provocare, ma non convertire. Il programma di quest'anno del Festival musicale di Verbier comprende, escludendo i concerti jazz, opere di cinquantasei compositori morti e al massimo cinque o sei di compositori viventi, ma nessuna opera integrale dei secondi, e nel complesso, fatta eccezione per i russi, quasi nessuna opera della seconda metà del secolo scorso. In attesa di un festival musicale di fama mondiale, non si prospettano nuove avventure.

D'altro canto, le circa centomila persone che quest'anno hanno assistito ai quattro giorni del Roskilde Festival – dedicato principalmente alla musica pop e rock – hanno avuto la possibilità di ascoltare 170 gruppi provenienti da ogni parte del mondo, noti o sconosciuti, ma quasi tutti nuovi, inconsueti e originali. Questi sono viaggi di scoperta. Chiunque sia curioso può addirittura scoprire «se Frank Zappa, Vivaldi e John Coltrane hanno qualcosa in comune»: sto citando una band che si fa chiamare Anarchist Evening Entertainment. Perciò, mentre le forme musicali classiche ristagnano, quelle non classiche battono nuove strade.

Così, nell'era della globalizzazione, la fondazione Womad (World of Music and Dance), in origine un'iniziativa di due giovani inglesi, si sta dedicando alla cosiddetta «world music», cioè l'anello di congiunzione tra le tradizioni musicali del mondo. Quest'anno, i festival musicali Womad hanno luogo in Inghilterra, Australia, Nuova Zelanda, Sicilia, Spagna, alle Canarie, in Corea

del Sud e nello Sri Lanka, e vedono la partecipazione – per citare solo il programma proposto nell’antico anfiteatro di Taormina – di artisti giamaicani, sudafricani, coreani, siciliani, cinesi, britannici, irlandesi, del Burundi e delle isole di Capo Verde. Molto spesso dietro questi viaggi di scoperta si cela un impulso culturale o sovversivo, persino politico. Una prova convincente di ciò si può trovare nel periodo d’oro, iniziato nel 1960, della musica brasiliana, oggi divenuta famosa in tutto il mondo. Ma questo non rientra nella presente discussione.

Con iniziative di questo tipo, la domanda sul «perché» organizzare festival può ritenersi soddisfatta. Viviamo in un tempo di espansione e mutamento culturale. Ciò che caratterizza i nuovi festival non è tanto l’innovazione e la rottura con il passato, quanto piuttosto la scoperta di forme di comunicazione artistica in via di sviluppo e l’esperienza estetica, spesso attraverso l’emergere di nuovi gruppi auto-organizzati in seno al pubblico. Se questi diverranno una componente fissa del patrimonio culturale generale dell’audience «colta», non è possibile prevederlo. L’importante è che l’alta cultura – per così dire, «ufficiale» – riconosciuta come tale (e, tra l’altro, quasi esclusivamente plasmata su modelli europei) non si tagli fuori istituzionalmente da tendenze di sviluppo, finora non riconosciute, nelle arti e nelle nazioni. Nel XXI secolo, i festival, vecchi o nuovi, che rimangono aperti a inedite strade, possono giocare un ruolo più incisivo nella vita culturale del nostro mondo globalizzato, nel suo stato di continuo sommovimento, di quanto non abbiano fatto nel secolo passato. Anzi, se consideriamo che in pratica soltanto dopo la Seconda guerra mondiale i festival hanno cominciato a proliferare, il Duemila può essere ritenuto di fatto il periodo di massimo fulgore di questa forma di esperienza culturale. Certo, sotto questo aspetto i festival svolgeranno un ruolo più modesto di Internet, ma Internet è ancora molto giovane – ha poco più di dieci anni – e la sua influenza sullo sviluppo delle arti nel XXI secolo non si può ancora pronosticare.

Ma l’esperienza artistica, come ogni forma di comunicazione umana, è più che «virtuale». Ci sarà dunque di certo ancora spazio per eventi reali in luoghi reali, dove in qualche modo si possa continuare a sognare una fusione di comunità, arte e *genius loci*, di pubblico e artisti. E dove il sogno, di tanto in tanto, per un

momento, diviene realtà.

Che dire dei tradizionali festival di teatro e di musica classica? Ne abbiamo ancora bisogno? In altre parole: sono necessari per la sopravvivenza della musica classica occidentale che va dal XVII al XX secolo? Questo meraviglioso lascito va preservato. Sarebbe tragico se dovesse davvero andare perso, o trovasse rifugio solo in alcune facoltà universitarie, come la grande tradizione della poesia epica. Non c'è dubbio che queste due forme d'arte se la passino male. Di certo una crescita non significa sempre un boom delle arti in questione. L'aumento dei festival musicali è, tra le altre cose, anche un'espressione della crisi della musica classica, il cui repertorio fossilizzato e il cui pubblico invecchiato non vengono più mantenuti a galla dai progressi tecnologici dell'industria discografica. Per quanto riguarda il jazz, i cui musicisti da lungo tempo dipendono dal circuito dei festival, la situazione è analoga. Come farà questo settore a difendersi dal calo delle entrate? Il pubblico regolare delle grandi città o dei normali tour di concerti non è più sufficiente. Solo una piccolissima parte delle nuove generazioni, benché composta da giovani acculturati, riesce a entusiasarsi per le sinfonie. Occorre trovare una nuova formula che riunisca le minoranze sparpagliate nel mondo in masse finanziariamente solvibili. Nell'epoca della globalizzazione, i festival rappresentano proprio tale formula. Per quel che concerne la musica classica, questa è probabilmente la risposta più convincente alla domanda «Perché organizzare festival nel XXI secolo?».

Tuttavia, potremmo chiederci: quanto è significativo il loro contributo a questa operazione di salvataggio? Questo per il momento non è affatto chiaro. In confronto al potenziale di Internet, probabilmente è modesto. Sì, dobbiamo essere onesti: la cultura globale collasserebbe se, mettiamo, nei prossimi cinque anni, la *Traviata* e l'*Aida*, la *Tosca* e la *Bohème*, *Le nozze di Figaro* e *Il flauto magico* venissero rappresentate la metà delle volte sui palcoscenici di tutto il mondo?

Naturalmente, i festival più celebri continueranno a prosperare, come luoghi di prestigio e di turismo di lusso, poiché, grazie al cielo, la tradizione culturale classica dell'Occidente è ancora apprezzata in altre parti del mondo in quanto segno di modernizzazione, e, come i diamanti di una donna, status symbol anche nella vita professionale di oggi, in special modo se è

esclusivo. Le grandi imprese stanno diventando i mecenati delle arti, come i principi del passato, molti dei quali, e tra loro i Medici, ovviamente ai loro tempi iniziarono come banchieri.

Anzi, la fine del comunismo probabilmente li ha rafforzati, poiché dai Paesi socialisti – l'ultimo fiorente habitat della musica classica – si è riversata in Occidente una marea di grandi talenti, per di più a buon mercato in termini di una valuta internazionale come il dollaro. Speriamo di poter anche supporre che i *nouveaux riches* russi desiderosi di stabilirsi in Occidente includano miliardari disposti a finanziare la trionfale avanzata verso ovest della cultura e degli artisti russi. Non tutti i miliardari di Mosca si specializzano nell'acquisto di calciatori. E chissà, i facoltosi indiani e cinesi forse stanno già imboccando il sentiero che è stato battuto dai giapponesi.

Quindi, non dovremmo preoccuparci troppo dell'avvenire materiale di Salisburgo e di altri festival simili. Ma quale sarà il loro futuro come siti culturali se non riusciremo a far scorrere nuova linfa nello stelo ormai quasi avvizzito della tradizione musicale dell'Occidente? È possibile che Salisburgo alla fine si trasformi in una sorta di Scuola di equitazione spagnola, dove esercizi oggi quasi incomprensibili a chiunque, e che interessano solo un esiguo numero di persone, vengono ancora visti pubblicamente come curiosità storiche? Probabilmente non nell'immediato futuro. Per quanto tempo ancora possiamo sperare di preservare le poche opere il cui successo è garantito, replicate all'infinito, con le disperate stravaganze di registi e scenografi? La domanda rimane aperta, ma qualunque si riveli la risposta, non è certo incoraggiante.

Vi prego di perdonare queste parole scettiche, pronunciate come preludio al festival. E vi prego di dimenticare queste preoccupazioni per il futuro, almeno per qualche giorno, così come anch'io me ne dimenticherò. Per le prossime settimane, il meraviglioso presente del Festival di Salisburgo del 2006 sarà sufficiente per tutti noi.

Politica e cultura nel nuovo secolo

«Hesse Lecture» in occasione dell'Aldeburgh Festival, 2002.

Lasciatemi iniziare con un episodio che illustra i costanti, ma sovente oscuri, rapporti tra la politica e la cultura ai nostri giorni. Nell'aprile del 2002, il dirigente di una grossa e ambiziosa società francese, che si era trasformata da azienda operante nel settore della distribuzione dell'acqua a colosso internazionale del cinema, della musica e dei media sotto il nome volutamente insignificante di Vivendi, silurò il presidente della sua pay-tv, Canal Plus. Poiché le elezioni presidenziali francesi erano alle porte, tutti i principali candidati si unirono in un coro di esecrazioni al suo indirizzo. Altrettanto fece un vasto e assortito gruppo di celebri attori, produttori e registi francesi. Jean-Marie Messier, da razionale uomo d'affari qual era, si faceva guidare dalla logica del profitto, e Canal Plus era in perdita. Sfortunatamente per lui, l'emittente godeva di sgravi fiscali in Francia a patto che una percentuale degli utili andasse, sotto forma di sovvenzione, al cinema francese. Senza questi sussidi, si sarebbero prodotti ben pochi film in Francia. E questa, dal punto di vista di una cultura francese specifica, o almeno di una produzione culturale in lingua francese, è una faccenda di una certa rilevanza. In altre parole, a meno che l'unica cultura che si debba produrre sia quella rispondente ai criteri del mercato – un mercato, oggi, largamente globalizzato –, devono esserci modi alternativi per assicurare la produzione di quello che diversamente il mercato escluderebbe. E la politica è ovviamente il motore della redistribuzione, sebbene non l'unico.

Abbiamo qui due soggetti che partecipano al gioco della «cultura» e della politica all'inizio del XXI secolo: la politica e il mercato. Decidono come i beni e i servizi culturali devono essere finanziati – essenzialmente dal mercato, o mediante sussidi. Il ruolo della politica è quello di erogare i sussidi o di negarli. Ma

c'è un terzo giocatore che decide che cosa può, dovrebbe o non dovrebbe essere prodotto. Chiamiamolo il «meccanismo morale», sia nel senso negativo di ciò che definisce e scoraggia l'inammissibile sia nel senso positivo di ciò che impone il desiderabile. Questa è fondamentalmente una questione che riguarda la politica (ossia il potere politico). Il mercato, in linea di principio, decide soltanto che cosa frutta o meno denaro, non quello che si dovrebbe o non si dovrebbe vendere. Non dirò quasi nulla della correttezza morale o politica, benché la sua forza non sia confinata agli Stati autoritari, alle Chiese e alle istituzioni che impongono una rigida ed esclusiva ortodossia, e che oggi, per fortuna, sono meno comuni rispetto a gran parte del secolo scorso. Gli eccessi dell'ortodossia probabilmente ce li siamo lasciati alle spalle, sebbene uno degli esempi più folli, quello dei talebani in Afghanistan, che avevano bandito le immagini e la musica secolare, distruggendole ogniqualvolta fosse possibile, è scomparso solo da poco. Ciononostante, esprimere opinioni «politicamente scorrette» su diversi argomenti familiari o questioni politiche non è esente da rischi, e alcuni temi sono sempre, o ancora, esclusi dal dibattito pubblico in certi Paesi molto democratici.

Questi, dunque, sono i tre partecipanti al nostro gioco: il mercato, il potere politico e l'imperativo morale. Cerchiamo, come dicono sempre i politici quando affermano di essere stati erroneamente citati, di «metterli nella giusta prospettiva».

Il modo migliore per farlo è confrontare la relazione tra la politica e la cultura – cioè (ai fini di questa conferenza) le arti e le discipline umanistiche – con quella tra la politica e le scienze naturali. Ci troviamo davanti a due differenze. Primo, nel caso della ricerca di base nelle scienze, il mercato non è mai stato, e non è nemmeno oggi, un'alternativa praticabile al finanziamento non profit. Questo non soltanto perché, nel XX secolo, alcuni dei settori centrali della ricerca scientifica erano così dispendiosi che nessun finanziatore privato li avrebbe mai considerati potenzialmente proficui – la fisica nucleare, per esempio –, ma perché la dinamo fondamentale del progresso è stata la ricerca *pura*, non quella applicata. E i risultati della ricerca pura, tantomeno i suoi risultati finanziari, non possono essere stabiliti in anticipo. Ciò non significa che la ricerca pura, intrapresa rigorosamente senza fini di lucro, non possa rivelarsi un'ottima

fonte di guadagno, ma questa è tutta un'altra faccenda.

Secondo, le scienze naturali devono operare senza censura o correttezza politica, oppure non operano affatto. Nessun governo che sovvenzioni la ricerca nucleare può permettersi di considerare quel che dicono il Corano o il Mahābhārata o il marxismo-leninismo sulla natura della questione, oppure del fatto che il 30 per cento degli elettori americani possa credere che il mondo è stato creato in sette giorni. E perché non se lo possono permettere? Perché, sin dagli inizi del XX secolo, la ricerca di base nelle scienze naturali è stata essenziale per i detentori del potere politico, mentre non si può dire altrettanto delle arti e delle discipline umanistiche. È stata infatti essenziale per la guerra. Per dirla con brutale semplicità: Hitler imparò a sue spese che non aveva perso molto cacciando gli attori e i musicisti ebrei, ma che era stato un errore fatale fare lo stesso con fisici e matematici.

Voglio aggiungere solo una piccola osservazione supplementare.

Essere indispensabili non conferisce agli scienziati naturali alcun potere speciale in ambito politico. Benché i detentori del potere non si possano rifiutare di pagarli, e persino l'Unione Sovietica abbia dovuto concedere loro maggiore libertà nello svolgere il proprio lavoro rispetto a chiunque altro, gli scienziati atomici, sia in Usa che in Urss, scoprirono che i governi non si curano dei loro desideri più di quanto facciano con quelli di pittori e direttori d'orchestra.

Perciò, dove si collocano attualmente l'arte e la cultura rispetto alla politica e al mercato? Oggi la questione più importante in ballo, almeno nei Paesi democratici, è quella del finanziamento, ossia il finanziamento di attività che non sono né talmente a basso costo da non richiederne alcuno, né così «vendibili» da poter essere lasciate ai calcoli economici del mercato. Il problema sta da qualche parte nello spazio compreso tra due gruppi che non necessitano di alcun sussidio: quei poeti che hanno bisogno solo di un po' di carta e non si aspettano di guadagnarsi da vivere con la vendita o il noleggio dei loro prodotti, e i musicisti pop arcimiliardari. Ciò è più evidente laddove il costo di produzione è elevato e il suo oggetto non commerciale – per esempio, nella costruzione di nuovi grandi musei o gallerie d'arte – o la domanda del mercato per un prodotto costoso è limitata, come

nell'opera o nel teatro d'autore. Guarda caso, negli ultimi decenni, il mondo occidentale è diventato ricco a tal punto che la fonte dei sussidi, pubblici e privati, è cresciuta a dismisura – basti pensare agli introiti delle lotterie –, mentre anche le ricompense del mercato hanno conosciuto un forte aumento. La prosperità generale ha inoltre reso possibile una pur modesta fioritura dei mercati culturali di nicchia, basati su interessi di minoranze, come, per esempio, il desiderio di esecuzioni storicamente accurate della musica barocca.

D'altra parte, il problema diviene più urgente allorché le aspettative superano la realtà, o devono essere ridotte per adeguarsi a essa. Date uno sguardo a Berlino, con i suoi tre grandi teatri lirici, dopo mezzo secolo di competizione a colpi di sovvenzioni tra Est e Ovest; la somma annuale stanziata dal governo di Bonn per la cultura a Berlino Ovest, prima della riunificazione della Germania, ammontava a 550 milioni di marchi. Esaminate il caso della musica classica, ovunque nel mondo. Ha tirato avanti per decenni essenzialmente grazie alla prosperità generale, ma soprattutto alla tecnologia, alla diffusione di nuovi dispositivi come quelli per l'intrattenimento in auto e il walkman, e all'esigenza di sostituire le collezioni musicali private con lp, nastri e cd. L'attuale crisi dell'industria discografica ci fa comprendere quanto sia ristretto il pubblico della musica classica dal vivo: a New York è stato stimato in non più di ventimila persone.

In che modo, dunque, la politica e il mercato interagiscono? Per quel che concerne i responsabili delle decisioni politiche, almeno negli Stati democratici, la cultura semplicemente non riveste grande importanza negli affari interni, come dimostra la somma destinata dal governo federale americano per l'arte e le discipline umanistiche rispetto a quella stanziata per le scienze. A livello internazionale, però, la cultura può essere una faccenda più seria, specialmente quando diviene simbolo di identità statale o nazionale. Da qui le campagne, aspramente combattute da entrambe le parti, pro e contro la restituzione dei marmi di Elgin, o contro la vendita all'estero di qualche archivio o manufatto considerato tesoro nazionale. Il caso francese mostra che gli strumenti per la trasmissione della cultura sono con ogni probabilità quelli politicamente più esplosivi, in particolare il linguaggio e l'alfabeto, oltre che, naturalmente, le istituzioni

preposte all'istruzione, attraverso cui la maggior parte dei cittadini impara a conoscere le arti. Questi sono i terreni su cui le considerazioni di ordine politico si confrontano con le forze del mercato, quando sorgono questioni legate alle arti.

Comunque, sebbene la cultura non goda di particolari apprezzamenti in politica interna, ha tuttavia una certa importanza. I politici possono anche essere sensibili alle opinioni degli elettori in materia di gusto e moralità, ma, a livello nazionale, lo sono molto meno che in passato. Naturalmente, per tradizione le arti e l'alta cultura hanno un grande prestigio. Indicano uno status elevato a livello sociale e internazionale, e sono tenute in gran conto dalle élite degli Stati. Negli Usa, dove manca una gerarchia nazionale di onorificenze pubbliche, impegnarsi nella cultura, più ancora che nell'istruzione, è stato tradizionalmente il modo con cui gli straricchi hanno raggiunto la cima dell'albero sociale. Entrare nel consiglio di amministrazione del Metropolitan – il teatro o il museo – è ciò che realmente consente a un miliardario di affermarsi socialmente a New York. Nella maggior parte degli altri Paesi sviluppati, le arti rivendicano il diritto all'assistenza *pubblica*. Dato l'enorme boom del turismo culturale, oggi le arti possono «vendersi» ai politici come risorse economiche regionali o nazionali, il che allarga i cordoni della borsa fiscale. Di recente, in Spagna, gli sforzi in questo senso di Barcellona e Bilbao sono stati coronati da un clamoroso successo. La cultura rimarrà di conseguenza qualcosa su cui i politici hanno dei progetti, a cui rendono pubblicamente onore e per cui sono pronti a spendere del denaro – preferibilmente non quello dei contribuenti.

Dal punto di vista del mercato, l'unica cultura interessante è il prodotto o il servizio che frutta dei soldi. Ma non dobbiamo essere anacronistici. In campo culturale, il concetto contemporaneo di «mercato» – un'indiscriminata, globalizzante ricerca del massimo profitto – è del tutto nuovo. Fino a qualche decennio fa, le arti, anche per coloro che ne ricavavano profitti come investitori e imprenditori, non erano eguali agli altri prodotti. Commerciale in arte, pubblicare libri, finanziare nuove rappresentazioni teatrali o organizzare le tournée internazionali di grandi orchestre non erano attività svolte perché potevano rivelarsi più redditizie che vendere lingerie femminile. Duveen o Kahnweiler, Knopf o Gallimard non sarebbero entrati nel

commercio dell'*hardware business* se si fosse rivelato più lucroso del commercio d'arte o dell'editoria. Per di più, il concetto di un unico, universale tasso di profitto cui qualsiasi impresa deve conformarsi è un frutto recente del libero mercato globalizzato, così come il concetto che l'unica alternativa alla cessazione di un'attività sia una crescita illimitata.

Scrivere libri è la cosa su cui sono meno ignorante, perciò mi scuserete se prendo i miei esempi dalla letteratura. L'ultimo quarto di secolo ha visto un gigantesco processo di concentrazione e acquisizione di aziende. Ormai non c'è quasi più nessun marchio editoriale che non sia proprietà di qualche media o di altre società. La più antica tra le case editrici private sopravvissute, John Murray, alla fine è stata rilevata. Gli editori commerciali, idealmente sostenuti da cospicui cataloghi di opere ancora disponibili, non si accontentano più di ottenere un tasso di profitto modesto – di certo assai inferiore rispetto a quello su cui i contabili delle corporation insistono oggi – a fronte di esborsi abbastanza contenuti. Un editore americano, di ritorno dalla Fiera del libro di Francoforte, era solito dirmi: «Quello che ho speso per una fornitura annuale di titoli stranieri non supera il costo di un paio di auto di lusso». Per converso, un altro amico, che non ha mai cercato di scrivere un best seller, e solo una volta ha visto un suo romanzo trasposto in film, per anni si è guadagnato faticosamente da vivere scrivendo una serie di intelligenti romanzi per alcune migliaia di lettori regolari, finché un giorno il suo editore ha rifiutato il suo ultimo libro, dicendo che aveva bisogno di qualcosa che promettesse maggiori proventi. È chiaro come questo non sia stato necessariamente un male per la letteratura nel suo complesso. Il numero di titoli pubblicati in questo Paese continua ad aumentare, e non c'è motivo di ritenere che la percentuale di buoni libri sia calata. In alcune nazioni, inclusa la Gran Bretagna, la vendita di libri è in costante crescita, benché questo dato non sia rappresentativo.

Per quanto infelice sia stata l'esperienza del mio amico, nella nuova situazione gli imprenditori hanno scoperto che si possono fare più soldi con la cultura di quanto tutti, fuorché i magnati di Hollywood, pensavano in precedenza, tanto più che la vera dinamo del progresso economico consisteva in un elemento essenziale delle arti, cioè la rivoluzione nella *comunicazione* di informazioni, immagini e suoni. D'altra parte, non soltanto gli

imprenditori nel campo delle arti, ma anche i produttori primari hanno imparato le regole del gioco della massimizzazione. Una piccola minoranza in alcuni settori dell'arte, così come negli sport professionistici, ha capito negli ultimi due o tre decenni che si possono veramente realizzare dei grossi – persino enormi – guadagni. Di qui la crescita dell'importanza dell'agente in contrapposizione alla casa editrice o cinematografica o discografica e, per i più modesti, la comparsa dell'Author's Licensing and Copyright Society, che oggi riscuote per gli scrittori i diritti derivanti dalla riproduzione mediante fotocopie, come la Performing Rights Society fa da tempo per i musicisti.

A partire dagli anni Settanta, la ricchezza dei Paesi sviluppati è schizzata nella stratosfera, e le risorse disponibili per finanziare la cultura sono di conseguenza cresciute in modo esplosivo, sebbene la loro distribuzione sia diventata considerevolmente più iniqua. Il grosso di questa nuova ricchezza mondiale è finito al settore privato, ma ovviamente ne hanno beneficiato anche le entrate dello Stato. Una grossa parte di tali introiti privati è andata a un piccolo segmento di ultraricchi, inclusi alcuni che si sono mostrati disposti a sovvenzionare qualche buona causa su una scala virtualmente cosmica, come George Soros, Bill Gates e Ted Turner. A onor del vero, la generosità privata, di singoli individui, imprese o fondazioni, è relativamente rara al di fuori degli Usa, e l'arte ne usufruisce in misura modesta, se non nella forma di una straordinaria inflazione dei prezzi nel mercato delle belle arti, mercato riservato ai più facoltosi. In ogni caso, almeno fuori dagli Stati Uniti, altri settori quasi certamente forniscono un contributo maggiore dei ricchi, pur senza volerlo, come testimonia la distribuzione degli introiti delle lotterie nel Regno Unito.

In realtà, questo vale anche in altri campi dell'attività assistenziale. Il settore del volontariato britannico attingeva più di un terzo delle sue entrate dalla gente comune, meno del 5 per cento da donazioni di imprese, e due volte tanto grazie ad accordi presi con il governo rispetto alle elargizioni di aziende ed enti benefici. Immagino che nella maggior parte dei Paesi i sussidi pubblici alle arti siano ancora molto più cospicui di quelli privati. Per quel che riguarda quest'ultimo settore, a parte alcuni individui che dimostrano particolari interessi nelle arti, il principale strumento di distribuzione, diretta o indiretta, del

profitto a favore delle arti è l'enorme e (tranne che in periodi di depressione economica) continua crescita della pubblicità. Oggi i più importanti mecenati privati (o, come si dice in gergo, «sponsor») sono probabilmente i budget pubblicitari dei grandi marchi commerciali, mondiali e nazionali, oltre che, naturalmente, l'industria dell'intrattenimento, i media e il settore della comunicazione, che forse possono essere considerati essi stessi a buon diritto come parte dell'attività culturale. Ciononostante, c'è un'enorme quantità di spiccioli in giro per il mercato che potrebbero essere spesi per sponsorizzare le arti, e, come le università, le persone che si occupano delle arti stanno imparando a raccoglierne un po'.

Al momento le arti sono quindi ben lungi dall'essere prive di risorse. Semmai, è vero il contrario. Sul gradino più basso della scala di distribuzione, il numero e la munificenza dei premi culturali continuano a crescere in modo impressionante. In cima, possiamo verosimilmente affermare che nel mondo occidentale, negli ultimi trent'anni, sono stati costruiti o ricostruiti più musei, teatri lirici e altre strutture adibite alla cultura che in qualsiasi periodo successivo al grande boom dell'Ottocento di questo tipo di edilizia. La questione è piuttosto chi e che cosa metterci dentro. C'è un duplice, forse persino triplice problema. Prendete la lirica – distinguendola dal balletto e dai musical teatrali, due generi che godono ancora di grande vitalità. In pratica, nessuna opera che fa parte del repertorio abituale ha meno di ottant'anni e nessuna è stata scritta da compositori nati dopo il 1914. Nessuno vive più scrivendo opere, come molti facevano nel XIX secolo e i commediografi professionisti fanno ancora oggi. In prevalenza, la produzione operistica, come la produzione teatrale shakespeariana, consiste in tentativi di rinfrescare delle tombe illustri posandovi sopra mazzi di fiori differenti. Certe arti creative – in particolare alcune di quelle visive, poiché il modernismo ha perso il suo slancio – hanno virtualmente esalato l'ultimo respiro. Quanto a quella che viene chiamata «arte concettuale», un secolo e mezzo di manifesti di pittori dimostra che quello dei concetti intellettuali non è un campo in cui anche i più grandi artisti creativi eccellano. E in ogni caso, i creatori che iniziano a sfidare il pubblico riducono anche la richiesta dei loro lavori. Per dirla senza peli sulla lingua, non c'è abbastanza arte di cultura alta, specialmente opere contemporanee, che un gran

numero di gente voglia vedere e ascoltare.

Prendiamo in considerazione la Tate Modern. Per ragioni storiche, non c'è arte moderna non britannica a sufficienza per riempire un vero e proprio museo di arte moderna come il MoMA di New York, perciò la Tate Modern è di fatto perlopiù uno spazio vuoto. Per fortuna, la vera fonte di entrate per una galleria d'arte è costituita dalle mostre itineranti temporanee, preferibilmente di grande successo internazionale, e la Tate Modern si sta affermando come importante sede di eventi del genere. Tuttavia, è un modo dispendioso di fornire un'ennesima sede espositiva. Oppure pensiamo all'esecuzione dal vivo di musica classica (occidentale), che in ogni caso attrae una piccolissima parte della popolazione – una frazione ancora inferiore rispetto al numero di coloro da cui dipende quel due per cento di vendite di dischi, che è tutto quello che l'industria discografica guidata dal mercato dedica alla musica classica. Anche questo settore è notoriamente restio a riempire le grandi sale da concerto per ascoltare suoni troppo dissimili da quelli dei classici anteriori al 1914. E il repertorio classico gradito al pubblico è limitato. La Royal Philharmonic Orchestra, come pure altre orchestre che non si dedicano anche all'opera lirica, esegue esclusivamente sinfonie e concerti. Malgrado gli sforzi di Šostakovic, Vaughan Williams e Martinu°, le sinfonie hanno cessato di rappresentare un interesse primario dei compositori dopo la Grande guerra. È difficile immaginare che cosa farebbero le grandi orchestre senza un repertorio musicale di base che richiami un vasto pubblico, e che includa, suppongo, un numero di brani compreso tra cento e duecento, coprendo gli ultimi due secoli e mezzo.

Ovviamente, i mercati di nicchia, come quello della musica innovativa contemporanea, hanno sviluppato meccanismi alternativi o supplementari per sopravvivere: soprattutto, a partire dalla Seconda guerra mondiale e specialmente dagli anni Sessanta, il circuito dei festival musicali specialistici. In questo, sono simili al mercato destinato a una minoranza ancora più piccola di quella degli amanti della musica classica, cioè gli amanti del jazz. Entrambi i mercati hanno chiaramente beneficiato del crescente benessere degli appassionati di questi generi. Ciononostante, si può affermare con certezza che le enormi infrastrutture tradizionali create per le arti sin dal XIX secolo – con l'eccezione forse del teatro commerciale – non

potrebbero assolutamente essere mantenute senza sostanziosi sussidi pubblici o il mecenatismo privato, o una combinazione dei due. Pensate a quel che è successo ai music-hall londinesi, o al gran numero di cinema, spesso enormi (i cosiddetti *picture palaces*), costruiti in Gran Bretagna tra le due guerre per un'arte che viveva unicamente secondo le leggi del mercato. La maggior parte di essi ha semplicemente cessato di esistere, o è stata trasformata in qualcos'altro, per esempio in sale per il bingo, quando la domanda è calata. È una decisione politica chiudere gli uffici postali e conservare i musei, e allo stesso modo consentire la scomparsa dell'Holborn Hippodrome [si tratta di un teatro, *N.d.T.*], ma costruire teatri comunali in provincia.

Voglio mettere l'accento su un particolare problema di alcune forme di arte visiva e musicale, piuttosto che su una questione di carattere generale. Ho discusso altrove le ragioni di tale fenomeno, che non si applica né alla letteratura né all'architettura tra le arti più antiche, e neppure alle fondamentali arti di massa sviluppate nell'ultimo secolo, quelle basate sulla fotografia in movimento e sulla riproduzione meccanica dei suoni. Tuttavia, anche per questi ambiti, sovvenzioni e accordi particolari a loro sostegno possono risultare essenziali. Ciò è senza dubbio vero per gli architetti, poiché è principalmente il mecenatismo senza fini di lucro a finanziare le opere che danno loro prestigio e fanno sì che il loro nome sia ricordato. Ma vale anche per l'industria cinematografica di qualunque Paese all'infuori dell'India e forse del Giappone, che si trova ad affrontare il monopolio globale di Hollywood.

Anche un buon numero di libri, soprattutto i classici, vengono ancora stampati, e si pubblicano molti nuovi e validi titoli che non supererebbero mai la soglia di profitto fissata dai contabili, se non fosse per decisioni prese senza guardare al mercato. Nell'Europa orientale postcomunista, importanti scritti accademici sono sopravvissuti perlopiù grazie allo straordinario impegno delle fondazioni di George Soros. In Occidente, la scelta dei testi da studiare per gli esami scolastici e universitari determina le sorti di fortunati autori e dei cataloghi dei loro editori. In effetti, almeno nel mondo anglofono, gli istituti di istruzione superiore e universitaria, in grande espansione, hanno, tra le altre cose, operato come una forma di sussidio nascosto per i talenti creativi in arti con un *appeal* insufficiente per il mercato:

i pittori, che si guadagnano da vivere principalmente come insegnanti d'arte al college; gli scrittori, il cui stipendio deriva dall'insegnamento della letteratura o della «scrittura creativa»; i più peripatetici poeti, musicisti e altri pilastri della cultura «residenti» per un trimestre o due. Non c'è da meravigliarsi che, a partire dagli anni Cinquanta, sia emerso in Gran Bretagna e negli Stati Uniti un nuovo genere narrativo, il cosiddetto *campus novel*, incentrato sulle vicende non degli studenti, ma dei docenti. Il romanzo *Jim il fortunato*, di Kingsley Amis, ne è il primo, e sicuramente più divertente esempio.

Molto bene, allora. Le sovvenzioni pubbliche e/o il mecenatismo privato sono una componente essenziale della scena culturale, ed è probabile che continueranno a esserlo. E poiché non c'è penuria di liquidi nel mondo occidentale, e pluralismo vuol dire che nessun singolo ente o individuo, nemmeno all'interno di uno Stato, può decidere cosa va finanziato e cosa no, occorre aggiungere altro sull'argomento? Io credo di sì, per tre motivi. Primo, abbiamo visto nell'Europa orientale che cosa può accadere quando un imponente sistema di sovvenzionamento alle arti e alla cultura collassa, sostituito da una società di mercato o, nella migliore delle ipotesi, da Stati troppo poveri per mantenere più di una piccola parte del precedente sostegno. Chiedete alle grandi compagnie d'opera e di balletto russe, o al museo dell'Ermitage! Questo non succederà nel Regno Unito, tuttavia anche i governi dei Paesi più prosperi, soprattutto quelli che perseguono il taglio delle tasse, dispongono di fondi limitati da assegnare alla cultura. David Hockney e Damien Hirst hanno appena chiesto più teatri. Ma su quali basi possiamo pretendere che la priorità sia realizzare più musei invece che luoghi dedicati ad altre attrattive pubbliche? Specie da quando Bilbao e le opere di Libeskind dimostrano che il richiamo dei nuovi musei sta nell'edificio stesso piuttosto che in quello che contiene?

Secondo, oggi vediamo come l'economia mondiale, sotto forma di libero scambio obbligatorio, possa rafforzare il dominio di un'industria globalmente affermata, con cui le produzioni culturali nazionali di altri Paesi non sono in condizione di competere. L'industria cinematografica europea ne è un caso lampante, ma mentre vi parlo, ci troviamo ad affrontare un analogo conflitto nella letteratura di lingua inglese. Il Booker Prize è stato rilevato da una corporation che insiste sul fatto che

d'ora in avanti dovrebbe essere aperto agli autori americani che finora non hanno potuto partecipare. Dietro questi ultimi c'è l'influenza dell'editoria e dei media statunitensi. Ciò significa che, come avviene con l'industria cinematografica americana, in futuro si guarderà innanzitutto al mercato interno nordamericano, a scapito di scrittori che provengono da Gran Bretagna e Commonwealth, e si rivolgono a comunità anglofone più piccole, che fin qui hanno beneficiato della disponibilità di un pubblico meno provinciale come quello britannico ad accogliere con favore le loro opere? Alcuni dei giudici del Booker Prize, passati e presenti, sono preoccupati. Anche quanti non condividono i loro timori ne comprendono la ragione. Inoltre, in un mondo nel quale i portavoce dei vari Paesi, vecchi e nuovi, grandi, piccoli e minuscoli, esigono spazio per la loro cultura, i pericoli politici della sovvenzione sono concreti. Nel mio campo, cioè la storia, gli ultimi trent'anni sono stati l'età aurea della realizzazione di musei storici, di siti dichiarati patrimonio culturale, di spettacoli e parchi a tema, ma anche della pubblica creazione di fittizie storie nazionali o di gruppi particolari.

C'è poi un terzo motivo di riflessione. Fino alla fine del secolo scorso, il progresso tecnologico, nel complesso, è stato positivo per le arti – almeno per quelle che, come la pittura, non si conformavano all'economia artigiana precapitalistica, che produce oggetti unici, irripetibili, venduti singolarmente e apprezzati per la loro irriproducibilità. Ha creato o reso possibili le nuove arti che sono state, e continuano a essere, centrali per la nostra civiltà – quelle della cinepresa mobile e della riproduzione dei suoni. La sua capacità di emancipare la performance dalla presenza fisica ha portato le arti a un pubblico misurato in centinaia di milioni di persone. A dispetto dei timori dei pessimisti, non ha distrutto né le vecchie arti né quelle nuove. I libri sono sopravvissuti all'invenzione del cinema e della televisione, e continuano a prosperare. I film sono sopravvissuti all'avvento di videocassette e dvd, che ormai costituiscono un pilastro finanziario dell'industria cinematografica. Persino i tradizionali ritratti a olio, il primo genere a essere stato minacciato dalla tecnologia, sotto forma di fotografia, sono sopravvissuti e decorano le sale riunioni e le case private più eleganti del XXI secolo.

Eppure, nell'epoca della cyber-civiltà, in cui siamo appena

entrati, questo discorso potrebbe non valere più. Ovviamente, ciò sembra minare il requisito più elementare della continuità culturale in Occidente (non si applica nella stessa misura in alcune altre culture): la conservazione dei suoi prodotti materiali. Qualcuno tra voi magari è a conoscenza della battaglia attualmente in corso nel mondo dei bibliotecari, pro e contro coloro che, data la crescita esponenziale del materiale stampato, vorrebbero rimpiazzarne il più possibile con supporti che occupino meno spazio. Tuttavia, non solo alcuni di essi – quelli fotografici, e forse il materiale dei dischetti – hanno una vita sugli scaffali più breve rispetto alla carta, ma il progresso tecnologico è così rapido da causare la propria obsolescenza. Può darsi che il materiale registrato su dischetto dieci anni fa sia divenuto praticamente illeggibile per i computer del 2002, e abbastanza spesso i linguaggi informatici in cui è stato scritto e i dispositivi in grado di leggerlo sono da tempo usciti di produzione. Questo potrebbe incidere sulla pubblicazione di scritti destinati a comunità ristrette o speciali – almeno nel mio campo, dove le monografie sono sempre più di frequente pubblicate online. Ancor più preoccupati sono gli operatori del settore musicale, che stanno scoprendo che le fondamenta dell'industria discografica si stanno sbriciolando. Tecnologia e ingegnosità permettono ormai a qualunque bambino con un computer di scaricare una quantità illimitata di musica senza spendere un centesimo. Inoltre, Internet è diventato sia un supplemento sia un sostituto di altre attività culturali; alcuni studi suggeriscono che il lettore comune passa più tempo in rete che con libri e periodici. Non dico che tali problemi non possano essere superati, né voglio farvi rabbrivire. Mi limito a osservare quanto gli sviluppi nella cyber-era siano veloci, sensazionali e imprevedibili in confronto ai vecchi modi consolidati di considerare il finanziamento della cultura.

Tali questioni sono importanti non solo per chi decide di elargire denaro alle arti, ma per tutti noi. Viviamo in una società che muta in maniera così rapida e così poco prevedibile che quasi nulla di ciò che abbiamo ereditato può essere dato per scontato. I più vecchi tra noi sono cresciuti nel contesto di una cultura creata da e per la borghesia del XIX secolo, che fondava le istituzioni e stabiliva i criteri pubblici e privati per le arti convenzionali: gli edifici, il concetto di ciò che deve svolgersi al loro interno, la

tradizione relativa a che cosa fanno le persone e a come si sentono in presenza delle «arti», la natura stessa del pubblico. Chiaramente, questo modello culturale è ancora vivo, e l'enorme espansione del turismo legato alla cultura sembra rafforzarlo. In ogni caso, noi che veniamo a festival come questo di Aldeburgh continuiamo a rappresentarlo. E tuttavia, oggi rappresenta solo una parte – una parte forse sempre più piccola – dell'esperienza culturale. Poiché tutti noi abbiamo vissuto attraverso mezzo secolo di televisione e musica rock, ciò deve includere anche un'ampia fetta del pubblico più anziano dell'ammirevole Wigmore Hall. E si sta disintegrando. Quanto se ne potrà preservare? Per chi dovrebbe essere preservato? A quanta parte di esso dovrebbe essere consentito di affondare o provare a nuotare senza il salvagente pubblico?

Non ho risposte per queste domande, eccetto l'ovvia osservazione che gli interessi della cultura non possono essere lasciati al libero mercato più di quanto si faccia con quelli della società. Ma a nessuna domanda si può rispondere finché non è stata posta, e io mi auguro di aver contribuito a formularne qualcuna.

Parte II

La cultura del mondo borghese

Illuminismo e conquiste: l'emancipazione dell'ingegno ebraico dal 1800

Conferenza tenuta il 10 maggio 2005 in occasione del 50° anniversario del Leo Baeck Institute dal titolo Benefits of Diaspora, «London Review of Books», vol. 27, 20 ottobre 2005.

Il mio argomento di stasera, a differenza della maggior parte delle ricerche nel campo della storia ebraica, non si occupa dell'impatto del mondo esterno (quasi sempre immancabilmente vasto) sugli ebrei (perlopiù una piccola minoranza della popolazione), ma del suo contrario, ossia dell'impatto degli ebrei sul resto dell'umanità. E soprattutto è dedicato all'esplosiva trasformazione di tale rapporto tra il XIX e il XX secolo, vale a dire dall'inizio dell'emancipazione e, aggiungerei, dell'autoemancipazione degli ebrei nel tardo XVIII secolo.

La mia tesi di fondo è semplice e antica. È ben descritta nelle ultime righe di *Erfahrungen und Erinnerungen* di Arnold Paucker. Come lui, «scrivo queste parole in un'epoca in cui è in voga mettere in dubbio anche l'«Aufklärung» (l'Illuminismo), ossia quel progresso che da solo offrì a noi ebrei una vita degna di esseri umani». E che, aggiungerei, fece sì che gli ebrei dessero alla civiltà mondiale il secondo maggior contributo dopo la loro invenzione di un monoteismo tribale che aveva fornito idee universaliste ai fondatori della cristianità e dell'Islam. In altre parole: la storia del mondo tra l'espulsione degli ebrei dalla Palestina, nel I secolo d.C., e il XIX secolo è fatta tanto di autosegregazione ebraica quanto di segregazione imposta. Vivevano nella società allargata dei gentili, di cui assunsero il linguaggio e adattarono la cucina alle proprie necessità rituali; ma furono soltanto di rado e discontinuamente capaci – e allo stesso tempo disposti – di partecipare della vita culturale e intellettuale di queste più ampie società. Il loro apporto originale in questi ambiti fu di conseguenza marginale, sebbene fosse particolarmente significativo il loro ruolo di intermediari tra varie

culture, e in particolar modo tra il mondo islamico e quello cristiano occidentale nel Medioevo (europeo). E tutto ciò anche in campi in cui, sin dall'emancipazione, il contributo ebraico era stato assolutamente enorme.

Pensiamo a un ambito in cui le conquiste ebraiche sono state straordinarie: la matematica. Per quanto ne sappia, non vi sono sviluppi matematici moderni importanti specificamente associati a nomi ebraici fino al XIX secolo. Tantomeno – e ancora una volta parlo da profano, pronto a essere corretto – risulta che i matematici ebrei al lavoro nel proprio ambiente intellettuale avessero fatto notevoli passi avanti che la più ampia comunità matematica avrebbe scoperto soltanto più tardi; è il caso degli indiani, il cui lavoro nel XIV e XVI secolo, scritto nella lingua malayalam, rimase sconosciuto fino alla seconda metà del XX secolo. Se è per questo pensiamo al gioco degli scacchi, la cui pratica eccessiva era vivacemente scoraggiata dall'autorità religiosa in generale, e da Maimonide in particolare, in quanto distrazione dagli studi della Legge. Non c'è da sorprendersi se il primo giocatore di scacchi ebreo a guadagnare una certa reputazione sia stato il francese Aron Alexandre (1766-1850), la cui vita coincise con il periodo dell'emancipazione.

È assai probabile che furono i secoli dal XIV al XVIII, secondo il calendario occidentale, a conoscere il culmine di questa segregazione o ghettizzazione, sia imposta che autoimposta, rafforzata – dopo il 1492 – dalle espulsioni degli ebrei non convertiti dai domini spagnoli, compresi naturalmente quelli in Italia e altrove. Ciò ridusse le occasioni di contatto sociale e intellettuale con non ebrei che non fossero quelle nate dalle attività professionali che li collegavano al mondo dei gentili. È anzi difficile pensare a ebrei che durante quel periodo si trovassero nelle condizioni di avere un contatto intellettuale informale con non ebrei al di fuori dall'unica e maggiore popolazione ebraica urbana rimasta in Occidente, la comunità migrante largamente sefardita di Amsterdam. Ricordiamoci che nelle grandi città la maggior parte degli ebrei era confinata nei ghetti, oppure esclusa dagli insediamenti fino a buona parte del XIX secolo.

È stato giustamente notato che, a quel tempo, «il mondo esterno non occupava eccessivamente la mente ebraica».¹ Anzi, l'elaborata codificazione delle pratiche dell'ortodossia che

costituivano la religione ebraica nei compendi dell'epoca, il Shulchan Aruch in particolare, rinforzava la segregazione e la forma tradizionale di attività intellettuale ebraica – l'esposizione omiletica di Bibbia e Talmud e le loro applicazioni alle contingenze della vita ebraica – lasciava poco spazio a qualunque altra cosa. L'autorità rabbinica, per di più, bandiva la filosofia, la scienza e altri rami della conoscenza di origine non ebraica,² comprese, nella buia Volinia, anche le lingue straniere.³ Il gap tra le realtà intellettuali è indicato nel migliore dei modi dal fatto che i (rari) pionieri dell'emancipazione degli ebrei orientali avvertirono l'esigenza di tradurre in ebraico opere facilmente accessibili a ogni persona educata nella cultura a stampa dei gentili, quali Euclide e opere di trigonometria come anche libri sulla geografia e l'etnografia.⁴

Il contrasto tra la situazione prima e dopo l'era dell'emancipazione è sbalorditivo. Dopo molti secoli in cui la storia intellettuale e culturale del mondo, per tacere di quella politica, poteva essere scritta facendo pochissimi riferimenti al contributo di qualunque ebreo riconosciuto in quanto tale dagli ortodossi, a eccezione forse di Maimonide, entriamo quasi subito in epoca moderna, dove i nomi ebraici vi figurano in maniera sproporzionata. È come una pentola a pressione di talenti alla quale sia stato rimosso di colpo il coperchio. L'autorevolezza quasi immediata di tali nomi – Heine, Mendelssohn-Bartholdy, Ricardo, Marx, Disraeli – e il fiorente, emancipato *milieu* di ebrei ricchi e istruiti di una serie di città privilegiate, Berlino in particolare, non deve tuttavia fuorviarci. Alla fine delle guerre napoleoniche, la maggior parte degli ebrei askenaziti rimase non integrata nella società dei gentili probabilmente anche in Germania fuorché, e si tratta di uno sviluppo assai recente, da un punto di vista amministrativo in quanto soggetti con cognomi civili. Anche le famiglie più importanti avevano il loro da fare: la madre di Karl Marx non si sentì per tutta la vita a proprio agio in alto tedesco e le prime due generazioni di Rothschild tennero la propria corrispondenza in *Judendeutsch* nell'alfabeto ebraico. Gli ebrei dell'hinterland centro-europeo dell'impero asburgico non raggiunsero l'emancipazione che negli anni Quaranta dell'Ottocento, quando divenne possibile l'emigrazione nelle città, e quelli della Galizia e gli *shtetls* in Russia molto più tardi. Si è detto degli ebrei americani che «fino in pieno XX secolo la

maggior parte degli immigrati poteva ricordare, o proveniva direttamente da una società ebraica tradizionale» governata dalla «disciplina imposta dalla halacha».5 Anche la maggior parte dei sefarditi rimase nella propria tradizionale condizione di segregazione. Anzi, per enclave piccole come le comunità di rifugiati in Francia e in Olanda e le antiche comunità in Italia settentrionale e nel Mezzogiorno francese dubito si possano trovare prima della Rivoluzione francese luoghi in cui la totalità degli ebrei – e non soltanto l'élite – fosse integrata nella società circostante, vale a dire che parlassero abitualmente tra loro la lingua locale dei gentili.

Il processo dell'emancipazione ebraica non somiglia dunque a una fonte sgorgata improvvisamente quanto a un piccolo torrente che, rapido, si trasforma in un vasto fiume. Ho raggruppato i matematici, fisici e chimici elencati nei rispettivi articoli dell'*Encyclopaedia Judaica* per date di nascita. Soltanto uno in tutti e tre questi gruppi era nato prima del 1800, 31 nella prima metà del XIX secolo e 162 nella seconda. (La curva analoga per la medicina, il campo intellettuale in cui gli ebrei prima dell'emancipazione erano già conosciuti nel mondo più ampio, è meno netta.) Non c'è quasi bisogno di aggiungere che in questa fase ci occupiamo prevalentemente dell'ala askenazita del popolo ebraico: essi formavano una maggioranza vasta e crescente dell'intera popolazione ebraica mondiale e soprattutto erano coinvolti nella sua crescente megaurbanizzazione. Il numero di ebrei di Vienna, per esempio, crebbe da meno di 4.000 nel 1848 a 175.000 alla vigilia della Prima guerra mondiale.

Né andrebbe sottovalutato l'effetto dimostrativo, o anche il reale impatto delle piccole élite dei ricchi e istruiti, diciamo le 405 famiglie della Berlino d'inizio XIX secolo: le società liberali predemocratiche erano costruite per gruppi simili.6 Così gli ebrei italiani, benché rappresentassero lo 0,1 per cento della popolazione potevano, sotto la restrittiva legge elettorale italiana, ammontare al 10 per cento dell'elettorato; l'elezione di Cavour nel regno di Savoia nel 1851 fu assicurata dai voti della comunità ebraica di Torino. Ciò potrebbe aiutare a spiegare la rapida ascesa degli ebrei nella scena pubblica dell'Europa occidentale e centrale. Per quanto ne sappia, essi compaiono ben poco nella Rivoluzione francese e tra i suoi simpatizzanti europei, eccetto – come ci si potrebbe aspettare – nel *milieu* borghese dell'Olanda.

Già al tempo delle rivoluzioni del 1830 la presenza degli ebrei in politica era quasi impossibile da sottovalutare in Francia (specialmente nel Mezzogiorno), in Germania e in Italia settentrionale, in particolare attorno a Mazzini, il cui segretario, come altri attivisti e finanziatori, era ebreo. Dal 1848 la preminenza degli ebrei si fa sorprendente. Uno di loro divenne immediatamente ministro nel nuovo governo rivoluzionario francese (Adolphe Crémieux); un altro (Daniele Manin) leader della Venezia rivoluzionaria. Tre ebrei sedevano in primo piano nell'Assemblea costituente prussiana, quattro nel Parlamento di Francoforte. Fu un ebreo che, dopo la sua dissoluzione, salvò il suo Gran sigillo, che venne restituito alla Repubblica Federale anni fa dal suo discendente britannico. A Vienna furono gli studenti universitari ebrei a lanciare la chiamata alla Rivoluzione di marzo e gli ebrei apposero otto delle ventinove firme sul Manifesto degli scrittori di Vienna. Nella Polonia austriaca, dopo qualche anno di assenza di nomi evidentemente ebraici nella lista dei sovversivi di Metternich, gli ebrei espressero la propria gioia per la libertà polacca e un rabbino, eletto al Reichstag imperiale, sedette con la fazione polacca. Nell'Europa predemocratica la politica, anche quella rivoluzionaria, era appannaggio di una piccola squadra di individui istruiti.

Per i fautori dell'emancipazione erano essenziali due cambiamenti se si voleva procedere: un grado di *secolarizzazione* e *istruzione* nel linguaggio nazionale così come il suo *uso abituale* e che questo fosse preferibilmente – ma non necessariamente – un linguaggio accettato della cultura scritta: si pensi agli ebrei ungheresi, così entusiasticamente magiarizzati. Per secolarizzazione non intendo necessariamente l'abbandono della fede ebraica (per quanto tra gli emancipati ebbe luogo una corsa alla conversione, sincera o pragmatica), bensì la riduzione della religione da ininterrotta, onnipresente e onnicomprensiva cornice della vita a qualcosa che, sebbene importante, ne riempiva soltanto una parte. Questo tipo di secolarizzazione doveva includere i matrimoni o le relazioni di donne ebrei istruite con gentili, che avrebbero svolto un ruolo relativamente importante sia nella cultura sia più tardi nella politica (di sinistra). La relazione dell'emancipazione femminile con quella ebraica è argomento assai importante, ma purtroppo non ho né il tempo né, a essere sinceri, la competenza per discuterne stasera.

L'istruzione elementare, necessariamente nella lingua locale, non divenne universale fino all'ultimo terzo del XIX secolo, sebbene verosimilmente una quasi universale alfabetizzazione era già stata raggiunta in vaste parti della Germania già dalla metà del secolo. Dopo il 1811 sarebbe stato tecnicamente difficile per un ragazzo ebreo in Germania evitare il sistema della pubblica istruzione, e senz'altro praticamente non più obbligatorio studiare lettere ebraiche in un istituto religioso come continuava a esserlo nell'Est. A ovest dei confini della Polonia russa e austriaca, lo *cheder* non era più in competizione con la scuola laica. L'istruzione media rimase sempre nettamente circoscritta, passando da un minimo di meno dello 0,1 per cento (in Italia) a metà del secolo a un massimo (in Prussia) di meno del 2 per cento delle fasce d'età in questione (dai dieci ai diciannove anni); quella universitaria lo era ancora di più. Ciò di fatto incrementò le possibilità dei figli di piccole comunità sproporzionatamente agiate quali quelle ebraiche, visto soprattutto lo status elevato che l'apprendimento godeva presso di esse. È per questo che la quota ebraica nell'istruzione superiore prussiana era al suo massimo negli anni Settanta dell'Ottocento. Da quel momento in poi, con l'inizio dell'espansione generale dell'istruzione superiore, essa diminuì.⁷

Il parlare, leggere e scrivere la stessa lingua dei non ebrei istruiti era la precondizione per l'ingresso nella civiltà moderna, e il mezzo più immediato di desegregazione. Ciononostante, la passione degli ebrei emancipati per le lingue e le culture nazionali dei loro Paesi gentili era intensa più che mai perché in così tanti casi non entravano, per così dire, in club affermati da tempo, bensì in club dei quali potevano considerarsi quasi membri fondatori. Furono emancipati al tempo della creazione delle letterature tedesca, ungherese e polacca e delle varie scuole nazionali di musica. Cosa c'è di più vicino all'avanguardia della letteratura tedesca della cerchia di Rahel Varnhagen nella Berlino d'inizio XIX secolo? Come scrisse Theodor Fontane di un appassionato fautore dell'emancipazione ebreo: «Soltanto nella regione in cui abita troviamo un interesse genuino nella letteratura tedesca (Ein wirkliches Interesse für deutsche Literatur hat nur die[se] Karl Emil Franzos Gegend)».⁸ In modo molto simile, due o tre generazioni più tardi, gli intellettuali ebrei emancipati russi si innamorarono, a citare Jabotinskij,

«pazzamente, vergognosamente della cultura russa». Solo nel Levante plurilingue l'assenza di culture nazionali e linguistiche rese il cambiamento di lingua meno cruciale. Lì, grazie alla nuova Alliance Israélite Universelle del 1860, gli ebrei in via di modernizzazione ricevevano la propria istruzione in francese, pur continuando a parlare, ma non più a scrivere, in ebraico spagnolo, arabo o turco.

Di tutte le lingue emancipatrici il tedesco era, tuttavia, di gran lunga la più importante, e per due ragioni: ovunque in mezz'Europa, da Berlino fin nel profondo della Grande Russia, dalla Scandinavia all'Adriatico e nei più remoti Balcani, la via dall'arretratezza al progresso, dal provincialismo al mondo più allargato, era lastricata di lettere tedesche. Tendiamo a dimenticarcelo, ma un tempo era così. Il tedesco era la soglia della modernità. In occasione del centenario della nascita di Schiller, il poeta che rappresentava la classica voce della libertà morale e politica per il comune studioso di tedesco nel XIX secolo, Karl Emil Franzos scrisse un racconto, *Schiller a Barnow*, che illustra meravigliosamente tutto ciò. In questa storia, un piccolo e mal stampato volume di poesie di Schiller diventa il mezzo grazie al quale un monaco domenicano, un giovane maestro di scuola di un villaggio ruteno e un povero bimbo ebreo di uno *shtetl* sito in quella che l'autore chiama livorosamente «Mezza Asia» («Halb-Asien»), scoprono la liberazione offerta dalla istruzione e dalla cultura moderne del XIX secolo.⁹ La storia culmina con la lettura dell'*Inno alla gioia*. Nell'Est più oscuro Schiller fu anche tradotto in ebraico. Il ruolo emancipatore del tedesco spiega come mai i padri della città a più alta densità ebraica della Galizia, la cittadina di Brody, composta per il 76 per cento da ebrei, insistettero affinché il tedesco diventasse la lingua d'istruzione nelle loro scuole. Nel 1880 combatterono persino, e vinsero, la propria causa presso la corte imperiale di Vienna sostenendo, in modo chiaramente inverosimile, che si trattava di un «landesübliche», di un linguaggio di uso comune in Galizia.

Non lo era. Quasi tutti gli ebrei orientali parlavano yiddish, un dialetto tedesco, relitto di un passato legame con la società più ampia e ora, come lo spagnolo sefardita dal 1492, un marchio di separazione linguistica. A priori ci si poteva aspettare che lo yiddish potesse coesistere come medium orale con la lingua nazionale scritta, come per altri dialetti tedeschi e per lo

Schwyzherdütsch ancora oggi ma, a differenza di questi, costituiva un ostacolo all'ingresso nel mondo moderno che andava rimosso: linguisticamente e, in quanto linguaggio delle comunità più oscurantiste, da un punto di vista ideologico. L'indossare «giacche tedesche», così come il parlare polacco o tedesco, era il segno distintivo di un piccolo gruppo di primi pionieri dell'emancipazione a Varsavia.¹⁰ In ogni caso, i figli degli immigrati di lingua yiddish nelle scuole tedesche si trovarono penalizzati dalle loro abitudini grammaticali, che erano abbastanza corrette in yiddish ma errate nel tedesco scritto. Per gli ebrei più facoltosi, *parvenu* in una società consolidata, era anche più probabile abbandonare i segni visibili e udibili delle proprie origini.

Nel romanzo di Arthur Schnitzler *Verso la libertà*, un racconto stupendamente attento alle sfumature dell'assimilazione ebraica nella Vienna di fine secolo, nel salotto della moglie il ricco uomo d'affari Ehrenberg rinuncia alla vecchia speranza tedesco-liberale degli ebrei viennesi con una deliberata ricaduta, in presenza della «società» dei gentili, nel semi-yiddish: «vor die Jours im Haus Ehrenberg is mir mieß».¹¹

La divisione fra Ostjuden non assimilati di lingua yiddish e West-juden assimilati divenne e rimase fondamentale fin quando non perirono entrambi nello stesso Olocausto.¹² Benché senz'altro abituale nelle conversazioni colte, pare sia stata formalmente compiuta per la prima volta negli anni Settanta dell'Ottocento in Bukovina,¹³ dove una classe media orgogliosa, straordinariamente rinomata e colta incontrò i primi fermenti (da parte degli scettici della germanizzazione) per il conseguimento di uno status nazionale degli ebrei attraverso il loro linguaggio nazionale, lo yiddish. Per gli ebrei emancipati nella Mitteleuropa «Ostjuden» significava ciò che non erano e che non volevano essere: persone così visibilmente diverse da costituire quasi una specie diversa. Ricordo che da ragazzino, a Vienna, dopo aver ascoltato le conversazioni degli adulti domandai a una parente più anziana: «Ma che genere di nomi hanno questi Ostjuden?», con suo evidente imbarazzo, giacché sapeva che la nostra famiglia, i Grüns e Koritschoners, erano giunti a Vienna dalla Polonia austriaca, come del resto figure di rilievo della comunità giudaica tedesca come Heinrich Graetz, Emmanuel Lasker e Arthur Ruppin avevano fatto dalla Polonia prussiana.

Eppure fu la migrazione di massa degli Ostjuden dal tardo XIX secolo in poi a segnare e ad aiutare a trasformare l'impatto degli ebrei nel mondo moderno. Pur con un'ovvia continuità, il contributo ebraico al mondo dei gentili nel XX secolo non è paragonabile a quello del secolo precedente. Quando il secolo liberal-borghese terminò, il XX avrebbe rispecchiato il titolo di un nuovo, importante libro: *Il secolo ebraico*.¹⁴ La comunità ebraica americana divenne di gran lunga la più vasta nella diaspora occidentale. Composta, diversamente da ogni altra diaspora nei Paesi sviluppati, per la stragrande maggioranza da poveri Ostjuden era fin troppo ampia per adattarsi all'acculturata compagine tedesco-ebraica esistente negli Usa. Rimase anche abbastanza marginalizzata culturalmente, eccetto forse in campo giurisprudenziale, fino a dopo la Seconda guerra mondiale.¹⁵

La modernizzazione degli ebrei in Polonia e Russia, attraverso un'enorme coscienza politica rinforzata dalla Rivoluzione russa, trasformò la natura dell'emancipazione ebraica, compresa la versione sionista. Così fece l'enorme espansione di professioni colte non manuali, in particolare nella seconda metà dell'ultimo secolo, nell'istruzione superiore. E così fecero il fascismo, la fondazione di Israele e il declino drastico della discriminazione antisemita occidentale dal 1945. L'ampiezza della presenza culturale ebraica sarebbe stata inconcepibile prima della Grande guerra, o anche della Seconda. E ovviamente, altrettanto lo sarebbe stata quella del pubblico ebraico cosciente della propria identità e grandissimo consumatore di libri, che influenzò nettamente la forma del mercato letterario di massa in relazione ai temi ebraici, prima nella Repubblica di Weimar, e più tardi altrove. È quindi opportuno operare una distinzione fra i due periodi.

Il contributo degli ebrei emancipati presso le società ospiti era stato eccezionalmente ampio sin dall'inizio, ma per via della natura dell'emancipazione era culturalmente non specifico: volevano semplicemente essere francesi, italiani, tedeschi e inglesi senza «trattino» nei cognomi. Viceversa, pur consentendo sentimenti antisemiti al proprio interno, nella loro fase liberale queste società accolsero di buon grado una minoranza prospera e istruita che rafforzava i loro valori politici, culturali e nazionali.¹⁶ Si pensi, fino alla Seconda guerra mondiale, al campo dello show business popolare nel quale gli ebrei davvero dominavano;

l'operetta e i musical tanto in Europa quanto negli Usa, il teatro e più tardi il cinema o, se è per questo, la canzone popolare commerciale su ambo le sponde dell'Atlantico. Nel XIX secolo Offenbach era francese, Strauss austriaco. Anche nel XX secolo Irving Berlin era americano e nella Hollywood totalmente controllata dagli ebrei dell'età d'oro si cercherà invano altro da quello che Zukor, Loew e Mayer consideravano valori americani bianchi al cento per cento, oppure stelle i cui nomi alludessero a origini straniere. Nella vita pubblica dell'Italia unita lo 0,1 per cento degli ebrei svolse un ruolo assai maggiore che in qualunque altro Stato: diciassette di loro sedevano in Senato e fornirono primi ministri, ministri e persino generali.¹⁷ Eppure erano a tal punto indistinguibili dagli altri italiani che bisogna aspettare il 1945 per trovare storici che attirino l'attenzione su questa eccezionale sovrarappresentazione.

Ciò era altrettanto vero per le arti colte. Compositori ebrei produssero musica tedesca e francese. Per certi versi lo è ancora nel caso di musicisti e virtuosi ebrei la cui conquista delle buche d'orchestra e delle sale da concerto fu il primo segno dell'emancipazione nell'arretrato Est. I grandi violinisti e pianisti del XX secolo rafforzarono il repertorio della musica classica occidentale, a differenza dei modesti violinisti zingari, e dei musicisti jazz neri e latinoamericani, che ne estesero il raggio. A Londra, un pugno di scrittori irlandesi (Wilde, Shaw, Yeats) del XIX secolo ha lasciato un segno di riconoscimento «irlandese» nella letteratura inglese più ampio di quello lasciato da scrittori ebrei in qualsiasi letteratura europea dello stesso periodo. D'altronde nel periodo «modernista» il contributo degli ebrei alle varie letterature in lingua nazionale e alle arti figurative divenne tanto più identificabile quanto influente, forse perché l'innovazione modernista rendeva questi campi più appetibili agli occhi di un gruppo incerto della propria situazione nel mondo e dei nuovi arrivati emancipati, in particolare provenienti dall'Est. O forse, analogamente, perché la crisi della società del XIX secolo avvicinò la percezione dei gentili all'irrisolta situazione del popolo ebraico. Fu il XX secolo a imbevare la cultura occidentale di idee derivate dall'assai conscio padre ebreo della psicanalisi. Un ebreo diventa centrale nell'*Ulisse* di James Joyce, mentre Thomas Mann si occupa di temi simili e Kafka ebbe un suo enorme e postumo impatto sul XX secolo. Viceversa, mentre

siamo toccati dai significati generalmente americani, ma forse globali, di *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller ci rendiamo conto appena, come ci ha ricordato David Mamet, di quanto riconoscibilmente ebraica sia l'esperienza su cui è basato.

Nelle arti visive, a una o due figure celebri (Liebermann, Pissarro) fece seguito una diaspora cosmopolita del XX secolo in cui gli ebrei erano più numerosi: sembrano esserlo circa il 20 per cento delle «biografie di artisti» nel catalogo della grande Esposizione di Berlino/Mosca del 1900-1905, ma anche ebrei più importanti (Modigliani, Pascin, Marcoussis, Chagall, Soutine, Epstein, Lipchitz, Lissitzkis, Zadkine), e a volte più riconoscibili. Recentemente, la cultura americanizzata dei mass media ha persino introdotto locuzioni e idiomi yiddish nell'inglese giornalistico gentile corrente. Oggi la maggior parte dei gentili anglofoni comprende la parola «chutzpah» come difficilmente poteva chiunque non fosse ebreo quarant'anni fa.

Dato che nelle scienze naturali moderne c'è meno spazio per una coloritura nazionale e culturale, in questi campi, che nel XX secolo si erano sempre più allontanati dal senso comune ed erano divenuti incomprensibili ai profani, non fu la stessa cosa. Il contributo degli ebrei in quest'area aumentò in modo straordinario dopo il 1914, come dimostra il record dei rilevanti premi Nobel. Tuttavia, soltanto la destra radicale poteva definire il fenomeno come «scienza ebraica». Le scienze umane e sociali offrivano più opportunità e anzi, per ovvie ragioni, la natura, struttura e le trasformazioni in un'epoca di cambiamento storico radicale della società attrassero gli ebrei emancipati in modo sproporzionato quasi fin dall'inizio, sia in pratica che in teoria, a cominciare dai sansimoniani e Marx. Ciò collima con quella comprensibilmente ebraica propensione a sostenere movimenti per la trasformazione rivoluzionaria globale così impressionante all'epoca dei movimenti socialisti e comunisti ispirati a Marx. Potremmo anzi dire che gli ebrei occidentali del primo XIX secolo si emanciparono grazie a un'ideologia loro non associata, mentre gli askenaziti orientali attraverso un'ideologia rivoluzionaria universalista. Ciò è anche vero a proposito del sionismo originale così pesantemente influenzato da Marx, che effettivamente costruì l'originale Stato di Israele. Allo stesso modo, nel XX secolo si svilupparono alcuni campi (come in certe regioni d'Europa la sociologia e specialmente la psicoanalisi), che a volte parevano

popolati sproporzionatamente di ebrei come, per citarne uno, il club internazionale dei virtuosi del violino. Ma ciò che caratterizzava queste scienze, come tutte le altre a cui gli ebrei fornivano il loro palese contributo, non era l'associazione genetica quanto la mancanza di fissità, e dunque l'innovazione. È stato giustamente notato che in Gran Bretagna «l'impatto maggiore degli esuli (dall'Europa centrale) fu probabilmente nei campi nuovi e più interdisciplinari (storia dell'arte, psicologia, sociologia, criminologia, fisica nucleare, biochimica) e nelle professioni che mutavano più rapidamente (cinema, fotografia, architettura, trasmissioni radiofoniche) piuttosto che in quelle affermate da tempo».¹⁸ Einstein è diventato il volto più noto della scienza del XX secolo non perché fosse ebreo, ma perché poté diventare l'icona di una scienza in piena rivoluzione in un periodo di costanti rivolgimenti intellettuali.

Ciò mi porta a un'ultima questione in questo sguardo «a volo d'uccello» sul contributo ebraico al più ampio mondo della cultura e conoscenza occidentali. Come mai è stato assai più pronunciato in certe regioni piuttosto che in altre? Prendiamo la differenza tra i premi Nobel per la scienza di Regno Unito, Russia, Israele e Sudafrica. Dei 74 premi britannici, 11 furono vinti da ebrei ma, con una possibile eccezione, nessuno di loro era britannico di nascita. Degli 11 premi russi vinti dal 1917, sei o sette erano ebrei, tutti presumibilmente nativi della regione. Fino al 2004 nessun premio Nobel è stato vinto da ricercatori israeliani in alcun Paese, per quanto Israele abbia uno degli output più elevati di *paper* scientifici procapite. Il 2004 ne produsse tuttavia due, uno della madrepatria e l'altro nato in Ungheria. D'altro canto, due o forse tre premi sono stati vinti da quando Israele è indipendente da membri della modesta popolazione lituano-ebraica del Sudafrica (circa 150.000), benché tutti al di fuori del continente. Come possiamo spiegare differenze così impressionanti?

Qui possiamo solo fare congetture. Di certo l'enorme crescita delle professioni di ricerca nella scienza è cruciale. Va ricordato che il numero complessivo di insegnanti universitari in Prussia, anche nel 1913, era sotto i duemila; gli insegnanti di scuola secondaria in Germania erano poco più di 4200.¹⁹ L'esiguo numero di posti accademici nel campo non aiuta forse a spiegare la sorprendente assenza di ebrei dalla lista di eminenti teorici

universitari dell'economia prima della Seconda guerra mondiale (con la notevole eccezione di Ricardo)? Viceversa, che la chimica fosse il campo in cui soprattutto gli ebrei vincevano premi Nobel prima del 1918 è di certo connesso al fatto che fosse anche la prima disciplina in cui specialisti formati accademicamente venivano assunti in numero sostanziale: le tre grandi aziende chimiche ne impiegavano da sole circa un migliaio.²⁰ L'unico dei miei sette zii paterni ad avere una carriera professionale prima del 1914 era chimico. Ma questi sono criteri superficiali, per quanto non trascurabili. È chiaro che, senza l'apertura dell'università agli ebrei negli Usa dopo il 1948 e la sua vasta espansione, l'enorme ondata di Nobel statunitensi a partire dal 1970 non sarebbe stata possibile.²¹ Direi che un fattore ancora più importante fu la segregazione, che fosse del tipo pre-emancipazione o per via di nazionalismo territoriale/genetico. Ciò potrebbe spiegare il contributo relativamente deludente di Israele, in relazione al numero piuttosto ingente della sua popolazione ebraica. Sembrerebbe che il vivere in mezzo ai gentili e il rivolgersi loro sia uno stimolo per la creatività come lo è per le barzellette, i film o la musica pop. Da questo punto di vista è ancora assai meglio provenire da Brooklyn che da Tel Aviv.

Per altri versi, dove gli ebrei godono di eguali diritti, almeno in teoria, un certo grado di disagio nel rapporto fra loro e i non ebrei si è dimostrato storicamente «utile». Ciò è stato senz'altro vero in Germania e nell'impero asburgico, così come negli Usa fino a ben oltre la Seconda guerra mondiale, e di certo nella prima metà del XX secolo in Russia prima e in Urss dopo²² e in altri Paesi, sia in Sudafrica sia in Argentina. Il sostegno sostanziale da parte di ebrei ad altri gruppi afflitti da una discriminazione razziale ufficiale, come in Sudafrica e negli Stati Uniti, è di certo sintomo di questo disagio. Non lo si trova in tutte le comunità ebraiche. Direi che anche in Paesi tolleranti – la Francia della Terza Repubblica, l'Austria occidentale sotto Francesco Giuseppe, l'Ungheria dell'assimilazione magiara di massa – i tempi di massimo stimolo per l'ingegno ebraico potrebbero essere stati quelli in cui gli ebrei divennero consapevoli dei limiti di tale assimilazione: la *fin de siècle* di Proust, che entrò nella maturità nella decade di Dreyfus, l'éra di Schönberg, Mahler, Freud, Schnitzler e Karl Kraus. È possibile per

gli ebrei della diaspora essere integrati al punto da perdere tale stimolo? È stato sostenuto di tanto in tanto per la comunità anglogiudaica del XIX secolo. In Gran Bretagna gli ebrei erano senz'altro meno determinanti nella leadership o sulla scena intellettuale dei movimenti socialisti o social-rivoluzionari, o meno ribelli di quanto non fossero altrove, certamente meno che a est del Reno o a nord delle Alpi. Non sono qualificato per giungere a una conclusione piuttosto che un'altra. Comunque stessero le cose fino al tempo di Hitler e dell'Olocausto, ora non è più così.

E per il futuro? Dal 1945 il paradosso è che la più grande tragedia della storia ebraica ha avuto due conseguenze completamente differenti. Da una parte, ha concentrato una minoranza sostanziale della popolazione ebraica mondiale in uno Stato-nazione, Israele, che un tempo era essa stessa il frutto dell'emancipazione ebraica, animata dalla passione di entrare nello stesso mondo del resto dell'umanità. Ha ristretto la diaspora, e in modo drammatico nelle regioni islamiche. D'altro canto, nella maggior parte del mondo è stata seguita da un'epoca di quasi illimitata accettazione degli ebrei, dalla virtuale scomparsa dell'antisemitismo e della discriminazione tipica ai tempi della mia gioventù e da conquiste ebraiche ineguagliate e senza precedenti nei campi della cultura, della vita intellettuale e dei pubblici affari. Non vi è precedente storico per il trionfo dell'*Aufklärung* nella diaspora successiva all'Olocausto. Ciononostante, c'è chi desidera ritrarsene, per far ritorno alla vecchia segregazione dell'ultraortodossia religiosa e a quella, nuova, di una comunità-Stato etnico-genetica separata. Dovessero riuscirci, non credo sarebbe cosa fausta per gli ebrei o per il mondo.

Gli ebrei e la Germania

Recensione a Peter Pulzer, Jews and the German State: The Political History of a Minority, 1848-1933 (Blackwell, Oxford 1992) e Ruth Gay, The Jews of Germany: A Historical Portrait (Yale University Press, New Haven-London 1992) e pubblicato nella «London Review of Books» con il titolo Homesickness, vol. 15, 8 aprile 1993.

Gran parte della storia mondiale fino al tardo XVIII secolo potrebbe essere scritta solo con marginale riferimento agli ebrei, se non come piccolo popolo pioniere delle religioni monoteistiche mondiali; un debito riconosciuto da parte dell'Islam, ma che creò infiniti problemi alla cristianità o piuttosto agli ebrei abbastanza sfortunati da vivere sotto il dominio cristiano. In pratica, tutta la storia intellettuale del mondo occidentale e tutta quella delle grandi culture dell'Est potrebbero essere scritte con al massimo qualche nota a piè di pagina sul diretto contributo ebraico che ricevettero, pur prestando significativa attenzione al ruolo degli ebrei in quanto intermediari e mediatori culturali, in particolare tra l'eredità culturale mediterranea classica, l'Islam e l'Occidente medievale. Ciò è abbastanza sorprendente quando si considera la straordinaria preminenza nella vita culturale, intellettuale e pubblica del XX secolo dei membri di questo piccolo popolo che, anche al suo picco demografico prima dell'Olocausto, costituiva meno dell'1 per cento della popolazione mondiale.

Ebbero accesso alla vita pubblica solo con la Rivoluzione francese. Eppure è altrettanto evidente che per la maggior parte degli ultimi due millenni, con l'eccezione forse del periodo ellenistico, l'attività intellettuale ebraica fosse del tutto ripiegata su se stessa. Soltanto pochi occasionali pensatori, nei molti secoli intercorsi tra Filone di Alessandria e Spinoza, parevano essere seriamente interessati al pensiero non ebraico e questi individui, come Maimonide, sono nati non a caso nella civiltà aperta della Spagna musulmana. I grandi rabbini, i cui commenti sui testi sacri, in tutta la loro sottigliezza babilonese, formano ancora il soggetto principale degli studi nelle accademie talmudiche, non s'interessavano delle opinioni dei miscredenti. Con la possibile

eccezione della medicina, dove la riconosciuta perizia ebraica attraversava le frontiere, lo studio e lo sforzo intellettuale ebraici si concentravano su argomenti dottrinari. Il termine yiddish che denomina il luogo di culto, la sinagoga, non è forse l'antica parola tedesca per «scuola»?

È evidente che un enorme giacimento di talento attendeva di essere attinto dal più ammirevole di tutti i movimenti umani, quell'Illuminismo del XVIII secolo che, tra le molte altre sue benefiche conquiste, portò all'emancipazione degli ebrei. Se si considera che per quasi un secolo dopo Giuseppe II l'Editto di tolleranza del 1781-1782 era praticamente riservato alle piccole comunità ebraiche dell'Europa centrale e centro-occidentale, e che gli ebrei avevano a malapena cominciato a lasciare un segno in alcuni dei campi in cui avrebbero ottenuto i più grandi successi, le dimensioni del loro contributo appaiono alla storia del XIX secolo del tutto straordinarie. Chi avrebbe potuto scrivere la storia del mondo senza tener conto di Ricardo e Marx, entrambi prodotti del primo mezzo secolo di emancipazione?

Per comprensibili ragioni, la maggior parte degli autori di storia ebraica – perlopiù ebrei loro stessi –, tendono a concentrarsi sull'impatto del mondo esterno sul loro popolo piuttosto che sul contrario. Anche l'eccellente «storia politica di una minoranza» di Peter Pulzer non sfugge del tutto a tale ripiegamento. I due ebrei che ebbero maggiore impatto sulla politica tedesca, i fondatori del movimento operaio tedesco Marx e Lassalle, vi compaiono appena (vi sono precisamente tre riferimenti a Lassalle, uno dei quali riguarda suo padre), e l'autore è chiaramente a disagio rispetto alla «disparità tra il largo numero di ebrei preminenti nella leadership e nei dibattiti del partito e la più lenta crescita del suo seguito elettorale tra gli ebrei», preferendo concentrarsi su quest'ultima.

Ciononostante, la sua perspicace sebbene talvolta sovradettagliata analisi evita la maggior parte delle tentazioni del separatismo storico ebraico. Il suo lavoro si ricollega a quella che forse è l'ultima testimonianza superstite della tradizione liberale tedesco-ebraica, il gruppo di storici associati al Leo Baeck Institute di Londra. Possiede tutta la forza e il quieto e discreto equilibrio espressi da quest'ammirevole istituzione sotto gli auspici di studiosi quali Arnold Paucker e Werner Mosse. Come i suoi colleghi, Pulzer comprende ciò che da Hitler in poi è

divenuto quasi incomprensibile, cioè come mai gli ebrei tedeschi si sentissero profondamente tedeschi, anzi come mai «il “Quarto Reich” che si stabilì ad Hampstead e Washington Heights, a Hollywood e Nahariya, con i tomi consunti di Lessing, Kant e Goethe e dischi graffiati di Furtwängler e dell’*Opera da tre soldi* testimoniassero la tenacia delle radici nella Kulturnation tedesca». In breve, per quale ragione gli ebrei emancipati del XIX secolo volevano appassionatamente «proclamare di aver lasciato il ghetto, di essere entrati nella civiltà» che ora si offriva di accoglierli.

Questo perché «la comunità tedesco-ebraica godeva di una posizione intellettuale di leadership, anche dominante tra altre comunità ebraiche», se non altro per il fatto che il popolo ebraico emancipato conteneva più germanofoni di qualsiasi altro, anche se calcoliamo soltanto coloro che vivevano in quello che sarebbe diventato il Reich tedesco nel 1871. Inoltre, come chiarito dall’illuminante e riccamente illustrato libro di Ruth Gay *The Jews of Germany* – anche se il testo trascura Marx e Lassalle –, il popolo ebraico tedesco era in stragrande maggioranza indigeno, anche dopo che era iniziata l’emigrazione di massa dall’Est, e con l’istruzione scolastica aveva abbandonato lo yiddish per il tedesco.

La Kulturnation tedesca era tuttavia qualcosa di molto più grande. Il fatto stesso, osservato (ma non sottolineato) da Pulzer, che così tante fra le figure intellettuali di rilievo della socialdemocrazia tedesca – compresi tutti i suoi preminenti marxisti tranne uno – avessero trasferito il proprio campo di attività dalla Germania all’impero asburgico (Kautsky, Hilferding) o alla Russia zarista (Luxemburg, Parvus, anche Marchlewski e Radek) dimostra che il tedesco fosse la lingua della cultura, dalle grandi regioni russe ai confini della Francia. La più grande differenza tra gli ebrei della Germania e gli ebrei emancipati del resto della zona culturale tedesca era che i primi erano soltanto tedeschi, mentre un numero ragguardevole degli altri era pluriculturale, se non plurilingue. Questi e probabilmente questi soli costituivano la Mitteleuropa idealizzata di cui sognavano i dissidenti cechi e ungheresi negli anni Ottanta del Novecento, collegando culture e popoli altrimenti non comunicanti negli imperi multinazionali.

Inoltre furono loro a portare, e forse persino a costruire, la

lingua tedesca nei più remoti avamposti dell'impero asburgico, poiché, costituendo la più vasta rappresentanza della classe media istruita in quei luoghi, erano quelli che effettivamente utilizzavano il tedesco letterario standard anziché i dialetti parlati dalle diaspore migranti tedesche dell'Est: lo svevo, il sassone e (come confermato non senza talvolta un certo rimpianto dai filologi tedeschi) lo yiddish. La libertà e il progresso parlavano tedesco. Studenti di Yeshiva provenienti dalla Polonia come Jakob Fromer – lo documenta Ruth Gay – studiavano segretamente il tedesco tra i commentari talmudici attraverso due dizionari, quello russo-ebraico e quello tedesco-russo. Schiller portò l'emancipazione in quei luoghi che un altro cercatore di libertà polacco descriveva come «i ceppi della superstizione e del pregiudizio». È più facile fare del sentimentalismo sullo *shtetl* ora che non esiste più di quando giovani uomini e donne ci dovevano vivere.

Gli ebrei tedeschi desideravano appassionatamente essere tedeschi sebbene, come osserva acutamente Pulzer, volevano assimilarsi «non alla nazione tedesca, ma alla classe media tedesca». Eppure la più comune fra le accuse di assimilazione, il grande sogno della mobilità sociale del XIX secolo, semplicemente non era loro applicabile. Non significava una negazione della loro identità ebraica, nemmeno nell'assai insolito caso di conversione. Come dimostra Pulzer, nonostante la gigantesca secolarizzazione e il loro travolgente impegno a essere tedeschi, gli ebrei in Germania sopravvissero come gruppo consapevole del proprio giudaismo fin quando non furono estirpati da Hitler. E questo non era nemmeno soltanto dovuto all'antisemitismo che, come da lui ricordato, era in ogni caso relativamente mite rispetto agli standard di altri Paesi. Per dirla con le parole del fisico rifugiato Sir Rudolf Peierls: «Nella Germania prima di Hitler essere ebreo era un handicap sopportabile». Non fu l'antisemitismo tedesco o quello assai più palpabile di Vienna a convertire Herzl al sionismo, bensì il caso Dreyfus in Francia.

Avremmo tuttavia preferito che Pulzer non utilizzasse il termine «etnicità» per descrivere quello che legava assieme gli ebrei, dal momento che il legame non era percepito come biologico, ma come storico. Non si consideravano una comunità di sangue e nemmeno basata sulla religione ancestrale ma, nelle

parole di Otto Bauer, «una comunità di destino». In ogni caso, gli ebrei emancipati come gruppo non si comportavano esattamente come i non ebrei. (Quelli orientali naturalmente si comportavano in modo assai diverso.) La maggior parte del libro di Pulzer è volta a dimostrare la specificità del loro comportamento politico. In modo non sorprendente, come comunità si trovavano alla sinistra liberale moderata dello spettro politico tedesco, ma in nessun caso alla sinistra estrema. Persino il crollo del liberalismo negli anni dell'ascesa di Hitler li spinse verso i socialdemocratici, non verso i comunisti. A differenza dagli ebrei delle regioni asburgiche e zariste, la loro politica non era messianica. Si ritiene furono abbastanza in pochi a entrare nel Partito comunista o a votarlo, e prima del 1933 i sionisti tedeschi – anch'essi una minoranza abbastanza ridotta – consideravano il sionismo come una rinascita personale, ma non un programma migratorio. A differenza degli ebrei orientali non si sentivano stranieri nella (per citare uno di loro) «terra di Walther e Wolfram, Goethe, Kant e Fichte».

In breve, in Germania gli ebrei tedeschi si trovavano a proprio agio. La loro fu dunque una doppia tragedia. Non solo sarebbero stati annientati, ma non avevano nemmeno previsto il loro destino. Pulzer fa del suo meglio per razionalizzare l'incapacità, anzi il rifiuto, da parte della comunità ebraica tedesca liberale di accorgersi di cosa significasse Hitler anche dopo il 1933. È naturalmente vero che nessuno, nemmeno gli ebrei orientali che vivevano tra quelli che avevano massacrato a migliaia i loro parenti negli anni 1918-1920, poteva aspettarsi, o anche immaginare, ciò che sarebbe successo a Majdanek e Treblinka. Nessuno poteva. In pochi poterono anche solo capacitarci quando i primi resoconti credibili del genocidio filtrarono in Occidente nel 1942. Non aveva precedenti nella storia umana. Ciononostante, questo stesso recensore, che visse il 30 gennaio 1933 da scolaro a Berlino, può testimoniare che anche allora c'era chi aveva una visione abbastanza apocalittica del regime di Hitler. E anzi, pur con tutta la loro riluttanza ad abbandonare la Germania, molti ebrei si prepararono al peggio, anche se lo sottovalutarono. In fondo, almeno due terzi della popolazione ebraica della Germania del 1933 emigrarono nei sei anni successivi e dunque sopravvissero, a differenza dei loro sciagurati fratelli polacchi. Eppure non lasciarono di buon grado nemmeno

la Germania nazista. Un discendente del fondatore della Deutsche Bank mise in salvo moglie e figli, ma si suicidò dopo la Notte dei cristalli nel 1938, piuttosto che abbandonare la Germania.

In ogni caso, anche la tragedia dei sopravvissuti fu reale. Solo quelli che hanno esperito la forza, la grandezza e bellezza di quella cultura che fece dire all'ebreo bulgaro Elias Canetti in piena Seconda guerra mondiale che «la lingua del mio intelletto resterà il tedesco», può comprendere pienamente cosa significò la sua perdita. Solo quelli i cui stessi cognomi documentano ancora i villaggi e le città commerciali assiane, sveve e francone dei loro antenati conoscono il dolore delle radici recise. La loro fu una perdita irreparabile perché le comunità ebraiche dell'Europa centrale non potranno mai essere ricostituite; e se mai lo potessero, la cultura tedesca a cui appartenevano non è più una cultura mondiale, ma è stata ridotta al rango di cultura regionale. Anzi, verrebbe quasi la tentazione di definirla una vasta cultura provinciale.

Cosa perse la Germania? Paradossalmente, è probabile, meno dei Paesi del vecchio impero asburgico: gli ebrei della Germania si erano inseriti nella cultura di una classe media esistente, mentre gli ebrei emancipati dell'impero asburgico ne crearono di nuove, come nel caso di quella di Vienna, molto diversa da quella del Reich. Da un punto di vista culturale l'espulsione o distruzione degli ebrei lasciò la Germania relativamente immutata, sebbene più provinciale e periferica di quanto non fosse prima del 1933. Eppure questo significa sottovalutare la perdita della Germania. Il tedesco non è più la lingua della modernità per gli aspiranti europei delle retrovie. Non è più la lingua delle pubblicazioni dotte che ogni studioso da Tokyo a Cambridge deve saper leggere. Indubbiamente ciò non è dovuto solo all'esodo o alla morte degli ebrei. Eppure da un certo punto di vista la loro scomparsa ebbe chiaramente un effetto drammatico. Dal 1900 al 1933 quasi il 40 per cento di tutti i premi Nobel per la fisica e la chimica andarono alla Germania; dal 1933 in poi sono diventati solo uno su dieci. La storia riporta, con tragica ironia o humour nero, che uno dei premi Nobel rifugiati insistette per tornare a visitare la Germania dopo il 1945 per la sua «inestinguibile nostalgia per la lingua e il paesaggio tedeschi».

Destini mitteleuropei

Prima pubblicazione in «Comparare. Comparative European History Review» a cura dell'Association internationale des musées d'histoire, Parigi, 2003.

È sempre pericoloso usare termini geografici nel discorso storico. Bisogna andarci cauti, perché la cartografia presta un'aria di spuria oggettività a termini che spesso, o comunque di solito, appartengono alla politica, all'ambito dei programmi piuttosto che alla realtà. E gli storici e i diplomatici sanno quanto spesso l'ideologia e le politiche si mascherino da fatti. I fiumi, poiché segnano delle linee chiare sulle mappe, non sono solo trasformati in frontiere di Stati, ma anche in frontiere «naturali». I confini linguistici giustificano quelli statali. La stessa scelta toponomastica spesso mette i cartografi di fronte al bisogno di compiere decisioni politiche. Chi sono per chiamare luoghi o caratteristiche geografiche con nomi svariati, o con quelli che sono stati ufficialmente sostituiti? Se c'è una lista di nomi alternativi, quali di questi sono indicati come principali? E se alcuni nomi sono cambiati, per quanto tempo bisogna ricordare il precedente?

Il mio atlante scolastico degli anni Venti ricorda ancora ai lettori che la capitale norvegese Oslo un tempo era Christiania, dà Helsinki solo tra parentesi come nome alternativo di Helsingfors e (in questo caso profeticamente) San Pietroburgo come il nome principale di Leningrado. Nell'atlante britannico standard (1970)¹ che ho davanti, L'viv è ancora chiamata (tra virgolette) Lemberg, ma Volgograd ha perso il nome di Stalingrado con cui è passata alla storia. Dubrovnik e Lubiana hanno tuttora i loro sottotitoli (Ragusa e Laibach), ma mentre Cluj in Romania porta ancora un riferimento all'ungherese (Kolozsvár), in quel Paese non vi è traccia di quello tedesco (Klausenburg) o di qualunque altro nome tedesco.

In nessun'altra parte più che in Europa centrale la geografia non può essere divisa dall'ideologia e dalla politica, se non altro

perché, diversamente dalla penisola occidentale dell'Eurasia conosciuta come il «continente Europa», la regione non ha confini o definizioni accettate, anche se vi sono luoghi che saranno difficilmente inclusi in qualunque versione di «Europa centrale», per quanto vasta: per esempio Oslo e Lisbona, Mosca e Palermo. Il fatto che alcuni di questi termini, quali «Europa centrale» o «Mitteleuropa», siano comodi e costantemente utilizzati reca una considerevole ambiguità. Anzi, non c'è nemmeno accordo sul suo uso nella cartografia o nel discorso, corrente o storico che sia. Per la francese *Guide Bleu*, tra le due guerre, l'Europa centrale comprendeva la Baviera, l'Austria, la Cecoslovacchia, l'Ungheria e la Jugoslavia. Nelle mappe tedesche più vecchie è più facile che includa la maggior parte della Danimarca a nord e la valle del Po a sud, e da qualche parte vicino Varsavia a est fino alle coste delle Fiandre e l'Olanda. Ho anche visto mappe che la estendono abbondantemente a ovest di Lione e nel delta del Danubio.

Non è forse inconsueto che sulle mappe tedesche l'Europa centrale di solito includesse la Germania, o piuttosto l'area del vecchio Sacro romano impero «della nazione tedesca». Questo perché il primo concetto politico dell'Europa centrale (Mitteleuropa) è collegato alla storia dell'unificazione nazionale e all'espansione imperiale tedesca nel XIX e XX secolo. Il senso suo primo e originale risale a Friedrich List. La Mitteleuropa di List era una regione economica megatedesca che includeva Belgio, Olanda, Danimarca e Svizzera e che si estendeva fin nel profondo dei Balcani. Dopo il 1848, quando l'egemonia asburgica sembrò per un momento possibile, questo modello fu fuggacemente adottato a Vienna. Bismarck, che non aveva interesse in una più grande Germania, non ne aveva nemmeno nella Mitteleuropa. Tuttavia nell'età degli imperi il termine era tornato in voga: specialmente durante la Prima guerra mondiale, quando un libro così intitolato di Friedrich Naumann ipotizzava per il dopoguerra un'unità economica e infine politica del Reich tedesco con l'Austria-Ungheria. Intendeva non solo le terre tra la Vistola e i Vosgi, ma anche un'egemonia economica e politica che si estendesse attraverso i Balcani nel Medio Oriente. La sua Mitteleuropa si sviluppava sulla strada da Berlino a Baghdad. Benché Naumann fosse un liberale e avrebbe finito per sostenere la Repubblica di Weimar, in effetti qualcosa di simile al suo concetto sarebbe stato brevemente conseguito sotto Hitler, per

quanto a quel tempo le ambizioni tedesche fossero state allargate in modo da prefigurare un'egemonia tedesca su tutta l'Europa (continentale).

Vi è tuttavia una seconda versione di Mitteleuropa, storicamente più recente. Da un punto di vista geografico essa è più ristretta a ovest, sebbene più aperta a sud e a est. Questa è l'«Europa centro-orientale», che è stata definita «la regione orientale del continente europeo grosso modo dal fiume Elba alle pianure russe e dal Mar Baltico al Mar Nero e all'Adriatico».² Ciò ha senso da un punto di vista della storia sia economica sia sociale. Storicamente questa regione coincide più o meno con una parte d'Europa socialmente ed economicamente divergente dalla regione occidentale, che conservò sistemi di servaggio agrario o dipendenza contadina fino al XIX secolo. In effetti, quest'Europa centrale coincide con il vecchio impero asburgico la cui capitale e il nucleo dei cui territori erano, dopotutto, situati in una regione che sulla mappa del continente europeo non poteva che essere descritta come centrale.

Politicamente, vi è una nozione di quest'«Europa centrale» che esprime nostalgia per il vecchio impero asburgico. Il territorio di questo vasto agglomerato di regioni e nazionalità che si estendeva dal Lago di Costanza a ovest ai confini della Moldavia a est, nel 1918 era diviso in sette Stati tra vecchi e nuovi ed è al momento occupato da dodici Stati diversi.³ La storia dal 1918 in poi ha fatto sì che coloro che un tempo abitavano in quella che i suoi nazionalisti chiamavano «la prigione delle nazioni» (Völkerkerker) pensassero in termini meno duri ai regni dell'imperatore Francesco Giuseppe (1848-1916). Anzi, è probabilmente l'unico impero a cui si ripensi con nostalgia in tutti i suoi ex territori. Ciò avrebbe sorpreso i suoi contemporanei. Per quanto fosse l'unico Stato europeo la cui morte, a lungo attesa, stimolò una grande letteratura – basti pensare a Karl Kraus, Robert Musil, Jaroslav Hašek o Miroslav Krleža – dopo il decesso i suoi becchini letterari non si precipitarono a piangerlo. L'eccezione, come vedremo, conferma la regola perché anche il meraviglioso romanzo *La marcia di Radetzky* di Joseph Roth, dai suoi lontani confini orientali, ripensava alla monarchia con una certa ironia alcolica.

La nostalgia per ciò che Robert Musil chiamava Kakanìa, iniziali della doppia monarchia k.k. (kaiserlich und königlich,

«imperiale e reale»),⁴ non significa certo la possibilità di una sua rinascita. Nondimeno, la sua esistenza era talmente centrale per il sistema di potere dell'Europa del XIX secolo che furono compiuti continui tentativi per trovare una qualche entità centroeuropea equivalente tra la Germania e la Russia.

Dopo Versailles, il concetto francese di «piccola *entente* (alleanza)» – con Cecoslovacchia, Jugoslavia e Romania, che avevano fatto parte dell'impero asburgico – ne fu forse il primo. Fallì. La piccola *entente*, e i suoi membri separati, puntavano a creare un blocco danubiano indipendente. Fallirono. La supremazia della Germania hitleriana rese accademici questi progetti, ma nei suoi piani per il dopoguerra il governo britannico immaginò un qualche tipo di federazione danubiana. Il piano non andò da nessuna parte. Immediatamente dopo la guerra, in Cecoslovacchia tornarono ancora una volta a circolare idee per un revival della piccola *entente*, solo per essere contrastate da altrettanto vaghi piani per una federazione del Danubio da parte dell'Ungheria. Entrambi i progetti furono spazzati via dalla supremazia di Mosca, che eliminò inoltre gli assai più seri piani per una federazione balcanica che erano stati a lungo la linea politica comunista e avevano il solido appoggio di Tito e Dimitrov. Negli anni del crepuscolo dell'impero sovietico la Mitteleuropa, o piuttosto un'idea di identità centroeuropea, riemerse presso gli scrittori della regione: Kundera, Havel, Konrád, Kis, Vajda, Miłosz e altri. È stata correttamente definita da Timothy Garton Ash come storicamente protesa indietro verso l'Austria-Ungheria e in avanti «oltre Yalta». Anzi, dopo le rivoluzioni del 1989 fu fatto un breve tentativo di ricreare un blocco centrale nel cosiddetto gruppo Vyšehrad di Polonia, Ungheria e Cecoslovacchia, ma si trattava essenzialmente del tentativo di separare gli Stati ex socialisti più «avanzati» da quelli più «arretrati», così da convincere l'Unione europea a integrarli più rapidamente. In realtà la fine dell'era sovietica in questa regione ha prodotto non un ritorno a una maggiore unità centroeuropea, bensì un'ulteriore disintegrazione di quello che un tempo era l'impero asburgico, attraverso la frammentazione della Cecoslovacchia e della Jugoslavia. In breve, il sogno di riempire il gap lasciato dalla sua scomparsa è tramontato. E comunque non viviamo più nell'epoca della storia europea in cui c'era l'esigenza significativa di un blocco centrale come bastione tra i poteri

tedesco e russo.

Vi è tuttavia una terza variante del concetto di Europa centrale o Mitteleuropa che è più pericolosa della nostalgia per l'impero asburgico o di qualche blocco tra Russia e Germania. È quella che distingue tra un superiore «noi» e degli inferiori, o anche barbari, «loro» a est e a sud. Tale senso di superiorità non si limita affatto a coloro che vivono al centro dell'Europa. Anzi, in entrambe le guerre mondiali e durante la Guerra fredda fu usato principalmente dal sedicente «Ovest» per distinguersi dall'«Est» e, dopo il 1945, specificamente da Paesi sotto regimi socialisti. Tuttavia, era particolarmente rilevante per l'Europa centrale in generale e specialmente per l'impero asburgico, dal momento che era attraversato dal confine tra ciò che era variamente descritto come, rispettivamente, «avanzato» e «arretrato», «moderno» e «tradizionale», «civilizzato» e «barbaro». Per citare il suo celebre uomo di Stato, il principe di Metternich: «L'Asia comincia nella Landstrasse» (la strada che conduceva a est fuori Vienna). E Asia (che era considerata implicitamente inferiore) è un termine che ricorre nel discorso di una parte d'Europa sulle altre, come nello scrittore del XIX secolo Karl Emil Franzos (1848-1904), nato in Bukovina, quell'angolo curioso dove coabitavano ucraini, polacchi, romeni, tedeschi ed ebrei e che scrisse di «un deserto culturale mezzo asiatico».5 Gregor von Rezzori, un altro autore nato in Bukovina, gli diede una tinta esotico-africana chiamandola «Maghrebina».6 Questa è una regione in cui tutti erano al confine con una qualche «Asia». I carinzi tedeschi se ne consideravano separati dagli sloveni, gli sloveni dai croati, i croati dai serbi, i serbi dagli albanesi, gli ungheresi dai romeni. E anzi, in ogni città la frontiera era tra gli istruiti e i non istruiti, i tradizionalisti e i moderni, e a volte (ma non sempre) coincideva con confini etnico-linguistici. Quando i mitteleuropei si videro come gli agenti della civiltà contro la barbarie, il termine divenne pericolosamente vicino al razzismo della superiorità razziale e dell'esclusione etnica.

Come termine politico «Mitteleuropa» è dunque inaccettabile. Ma come concetto culturale? Esiste un'alta cultura nelle scienze e nelle arti che abbia confini regionali distinguibili?

Un tempo, questa cultura «mitteleuropea» esisteva: era quella dell'emancipata e, in molte parti d'Europa, largamente ebraica classe media nella vasta zona d'Europa che un tempo viveva sotto

l'egemonia della *Bildung* tedesca. Non esiste più, sebbene sopravvissuta a Hitler nelle senescenti colonie migratorie a Londra, New York e Los Angeles. Era mitteleuropea per tre ragioni. Primo, il tedesco era il linguaggio internazionale primario della cultura soltanto nella cintura europea centrale benché, all'epoca in cui tutti gli europei colti sapevano il francese, non l'unica. La zona dell'egemonia linguistico-culturale tedesca spaziava dal Reno ai confini orientali dell'impero asburgico e dalla Scandinavia fin nel profondo dei Balcani. Vienna era la capitale culturale per gran parte di quella penisola. Elias Canetti, nativo di Ruse, nella regione del basso Danubio in Bulgaria, era e rimase culturalmente un viennese che parlò e scrisse in tedesco fino alla fine della sua vita errabonda. In questa zona il tedesco era non solo la prima lingua internazionale ma, per coloro che provenivano dalle regioni più arretrate, fece da tramite per la modernità. Franzos diede voce caratteristica a quest'ideale di cultura tedesca nel suo racconto breve dal titolo *Schiller in Barnow*, che ripercorre le fortune di un volume di poesie di Schiller mentre passa di mano in mano tra vari abitanti di un remoto villaggio galiziano: un monaco polacco, un ebreo, un contadino ruteno, e per tutti rappresenta un emergere dal passato nel futuro.

Ne consegue che al di fuori delle zone dell'interno la cui popolazione parlava solo tedesco (o piuttosto la combinazione del tedesco letterario con un dialetto parlato) questa cultura mitteleuropea apparteneva in particolare a un gruppo i cui membri parlavano anche altre lingue e poteva pertanto fungere da ponte tra popolazioni diverse. Si potrebbe dire che il vero mitteleuropeo si trovava a un qualche crocevia tra lingua e cultura come il triestino Ettore Schmitz, meglio noto con il suo pseudonimo letterario di Italo Svevo («il tedesco italiano»). E non è un caso che il più eminente memorialista di questa Mitteleuropa e del Danubio che ne è l'asse sia un altro triestino, Claudio Magris, nato in quel notevole angolo di Adriatico dove l'italiano, il tedesco, l'ungherese e varie culture slave si incontrano e combinano con i dialetti contadini della campagna e la musica multiculturale di un grande porto marittimo.

La seconda ragione era che gli ebrei – che fino alla Seconda guerra mondiale costituivano il dieci per cento della popolazione di Vienna e una percentuale ancora più alta a Budapest –

formavano principalmente il pubblico istruito soltanto in una parte d'Europa, nella fattispecie nella monarchia asburgica. Prima del 1848 erano stati largamente esclusi dalle capitali dell'impero. Vi erano arrivati per la stragrande maggioranza nella seconda metà del XIX secolo dalle piccole città della Moravia, della Slovacchia e dell'Ungheria e infine anche dalle più remote regioni di quella che oggi è l'Ucraina. Questi ebrei emancipati – nel tentativo di prendere le distanze dagli Ostjuden tradizionalisti e di lingua yiddish che vagavano verso ovest nel XX secolo – si consideravano «mitteleuropei» culturalmente tedeschi, fino a quando entrambi i gruppi non finirono i propri giorni nei forni della Germania hitleriana. Anzi, nel 1880 il più ebraico di tutti gli *shtetls* della Galizia, la città di Brody (circa ventimila abitanti, il 76,3 per cento ebrei) insistette perché i suoi bambini ricevessero la propria istruzione unicamente in scuole germanofone e intentò una speciale causa alla Corte di giustizia imperiale di Vienna per protestare contro il rifiuto delle autorità di permetterlo.⁷

(La distinzione concettuale tra gli Ostjuden, ebrei dell'Est, ovvero quelli che vivevano nell'ex regno di Polonia diviso tra Russia, Prussia e Austria nel XVIII secolo e i Westjuden, ebrei dell'Ovest, cioè specificamente quelli dei territori ereditari, Erblande, dell'impero asburgico, sembra essere emersa in Bukovina, dove lo scontro tra un'élite ebraica emancipata e assimilata e la maggioranza di lingua yiddish divenne particolarmente acuto nel tardo XIX secolo, dopo la fondazione dell'università, di lingua tedesca, di Czernowitz nel 1875.)

Infine, i popoli che si identificano in questa cultura devono essere chiamati «mitteleuropei» perché il XX secolo li rese senza casa. Giacché i loro Stati e regimi andavano e venivano, non potevano essere identificati a livello geografico. Durante l'ultimo secolo, gli abitanti di una città un tempo collegata via tram a Vienna – distante vari chilometri – così come a Pressburg, nota anche come Pozsony e Bratislava (tutte le città centroeuropee hanno svariati nomi), sono stati cittadini della parte ungherese dell'Austria-Ungheria, della Cecoslovacchia, del satellite tedesco Slovacchia, della Cecoslovacchia comunista e brevemente postcomunista e, ancora una volta, di uno Stato slovacco. Se erano ebrei privi di entusiasmo per il loro Stato nazionale «sangue e suolo» in Palestina, l'unica patria a cui potevano rifarsi, come per Joseph Roth (nativo di Brody), era la vecchia

monarchia di Francesco Giuseppe, che trattava tutte le sue nazioni con lo stesso delicato scetticismo. E quella, come tutti sapevano, era finita per sempre.

Ma lo stesso valeva per quella medesima cultura. I suoi monumenti, in particolare i grandi teatri di prosa e d'opera, cattedrali dell'epoca che rispondevano alle aspirazioni spirituali ma non necessariamente religiose della borghesia, sono ancora il cuore delle città centroeuropee. Gli edifici che dominano il boulevard circolare che era stato costruito attorno al vecchio centro di Vienna quando la città fu modernizzata dopo il 1860, non sono, come inteso originariamente dopo la sconfitta della rivoluzione del 1848, «palazzi, caserme e chiese, ma centri di governo costituzionale e di cultura alta»: ⁸ tra questi ultimi l'università, il Burgtheater, i due giganteschi musei che rappresentano l'arte e le scienze naturali, l'Opera. Eppure quest'alta cultura della Mitteleuropa apparteneva a un'élite relativamente – e a volte assolutamente – ristretta, sebbene le istituzioni dell'istruzione puntassero ad avvicinarla alla massa della popolazione. Quel che di essa oggi consideriamo prezioso era, in ogni caso, assai poco interessante per la maggior parte dei circa cinquanta milioni di abitanti dell'impero asburgico. Quanti di loro avrebbero potuto sedersi in tutti i teatri d'opera della monarchia messi insieme? Nel 1913, la stessa città di Vienna forniva ai suoi due milioni di abitanti una sala da concerto della capienza di circa seimila posti in cui ascoltare gli splendori delle musiche sinfonica e da camera viennesi.

Anche entro questi limiti la cultura della Mitteleuropa, essendo connessa essenzialmente a una lingua, era tuttavia minata e scissa dall'ascesa del nazionalismo anche nel XIX secolo. Nonostante il lavoro di traduttori di talento, le letterature nelle lingue nazionali rimasero poco conosciute al di fuori dei loro Paesi d'origine. Che ne sapevano di Neruda e Vrchlický – o se è per questo, quanto ci tenevano – al di fuori delle terre ceche, oppure di Vörösmarty e Jókai al di fuori dell'Ungheria? Anzi, le divergenze in Europa centrale sono evidenti anche in campi relativamente transnazionali come la musica e la politica. I socialisti ungheresi non erano austromarxisti, se non altro perché non accettavano la leadership intellettuale di Vienna. Bartók e Janáček non sono cugini di Bruckner e Mahler. Il risentimento delle province alpine dell'Austria nei confronti dei viennesi e degli ebrei, la tensione

culturale così come musicale tra l'Austria cattolica e la cultura asburgica di fine secolo, oggi così ammirata, erano palpabili. Non era la loro cultura. Paradossalmente, un comune elemento centroeuropeo sopravvisse meglio nell'area dell'intrattenimento leggero destinata alla classe media, le danze di origine slava e ungherese comuni all'intera regione, il sostrato musicale dei violinisti zingari, le operette di Strauss, Lehár e Kálmán, ungheresi e orientate verso i Balcani. Queste molteplicità sono di certo evidenti nel vocabolario multiculturale (magiario, ceco, italiano, yiddish) del dialetto viennese e in un qualcosa di simile a una gastronomia centroeuropea generale, che mescola i piatti e le bevande di viennesi, austrotedeschi, cechi, polacchi, magiari e slavi meridionali.

Fin dalla Seconda guerra mondiale e anche di più dalla fine dei regimi socialisti europei, la vecchia cultura dell'Europa centrale era stata disintegrata da tre sviluppi importanti: espulsione o massacro etnico di massa, i connessi trionfi della cultura di massa commercializzata globale e della lingua inglese come indiscusso idioma della comunicazione globale. Il trionfo di una versione nordamericana della cultura commercializzata di massa non è peculiare dell'Europa centrale e su questo c'è poco da aggiungere. Gli altri due sviluppi sono però cruciali. La migrazione di massa o l'omicidio di minoranze nazionali e culturali, in particolare gli ebrei e i tedeschi, trasformarono quelli che erano essenzialmente Paesi plurinazionali come Polonia, Cecoslovacchia, Jugoslavia e Romania in altri mononazionali e semplificarono la complessità culturale delle loro città. Le più vecchie famiglie nella città di Bratislava (Pressburg, Pozsony), che la ricordano come luogo di incontro di popoli e culture, ancora si distinguono come «Pressburaks» dai «Bratislavaks» che – provenendo dall'hinterland rurale della Slovacchia – determinano oggi il carattere della capitale del loro Paese. E, come confermeranno i visitatori di oggi, questo è altrettanto vero per città come Czernowitz (Cernovtsi) e Lemberg (Lwow, Lviv). La Mitteleuropa ha perso così una delle sue caratteristiche essenziali.

Avvenuta in modo simile, e forse più significativa, è la fine dell'egemonia linguistica tedesca. Il tedesco non è più la lingua franca delle persone colte dal Baltico all'Albania. Non conta soltanto il fatto che un giovane ceco nell'incontrare un giovane ungherese o sloveno utilizzerà con ogni probabilità l'inglese per

comunicare, quanto che nessuno di loro possa più aspettarsi che l'altro conosca il tedesco. È ormai improbabile che chi non sia germanofono di nascita utilizzi Goethe e Lessing, Hölderlin e Heine come fondamento della propria cultura, tantomeno come via dall'arretratezza alla modernità.

È dai tempi di Weimar che la cultura tedesca non dà più il *la* nell'Europa di mezzo. Non è che una cultura nazionale fra le altre. La vecchia cultura della Mitteleuropa è ancora viva nella memoria. È tradotta e se ne scrive come mai prima. Ma come il repertorio delle sinfonie classiche e dei concerti da camera, così massicciamente basato sull'opera di compositori che vissero e lavorarono in un'area di poche centinaia di chilometri quadrati il cui centro era Vienna, essa non vive più.

Politicamente e culturalmente la «Mitteleuropa» appartiene a un passato dal ritorno improbabile. Resta solo una cosa che fu sua. Il confine che separa le ricche e riuscite economie della parte occidentale d'Europa dalle regioni orientali del continente, che un tempo passava in mezzo all'impero asburgico, è ancora lì. Solo che oggi passa in mezzo a quella che sarà l'Unione europea allargata.

Cultura e genere nella società borghese europea 1870-1914

Originariamente pubblicato in David Olson e Michael Cole (a cura di), Technology, Literacy and the Evolution of Society. Implications of the Work of Jack Goody, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 2006.

I regolari compendi dedicati a personalità pubbliche o comunque note ai lettori cominciarono a essere editi in Gran Bretagna a metà del XIX secolo. Di questi, il più noto e diretto antesignano dell'attuale *Who's Who*, a sua volta antenato della maggior parte di altri simili dizionari biografici, era *Men of the Time*. Comincerei quest'indagine sul problema delle relazioni pubbliche e private tra i sessi nella cultura borghese tra il 1870 e il 1914 riflettendo su questa piccola ma non insignificante svolta editoriale.¹

Tale cambio di direzione era significativo non perché riguardasse un libro di riferimento che, fino ad allora limitato agli uomini, aveva deciso di includere le donne. In realtà, *Men of the Time* conteneva già da tempo un piccolo numero di donne e la loro percentuale regolarmente elencata in simili compendi, compreso il *Who's Who* dal 1897, non crebbe in modo significativo. Furono fatti numerosi tentativi in tal senso, ma la percentuale rimase nell'ordine del 3-5 per cento. Solo dopo i movimenti femministi degli anni Sessanta e Settanta del Novecento i dizionari biografici accolsero una percentuale assai più alta di donne: il *Dictionary of National Biography Supplement* per gli anni 1970-1980 contiene un 15 per cento di voci femminili. La novità consiste nel riconoscimento formale del fatto che le donne in quanto sesso distinto avevano un posto in quella sfera pubblica dalla quale erano state precedentemente escluse se non in casi eccezionali. Che la Gran Bretagna, il più borghese dei Paesi, sia stata in realtà governata da una donna per più di cinquant'anni prima che il suo genere fosse legittimato a farlo sottolinea l'importanza del cambiamento.

Vorrei fare un secondo esempio di questo riconoscimento di una dimensione pubblica delle donne. L'esposizione anglofrancese del 1908 a Londra fu, come tutte le precedenti esibizioni

internazionali del XIX secolo, una collezione di simboli comprendenti le tendenze correnti. Fu significativa perché era la prima volta che una simile occasione si combinava con i Giochi olimpici tenuti in uno stadio costruito appositamente allo scopo, ma anche perché comprendeva uno speciale Palace of Women's Work. Non c'è bisogno di preoccuparsi del contenuto di questo edificio, sebbene valga la pena notare che – stando ai resoconti contemporanei – le artiste preferivano spedire le proprie opere al Palace of the Arts, che era privo di denominazioni di genere, piuttosto che mostrarlo sotto il titolo di opere femminili, e anche che il Women's Industrial Council protestò che le donne effettivamente impiegate e che lavoravano presso la mostra erano gravate da un lavoro eccessivo e sottopagate.² Il fatto è che il Palace of Women's Work celebrava le donne non in quanto esseri umani, ma come individui produttivi, non in quanto rotelle nell'ingranaggio della famiglia, bensì perché in grado di conseguire dei risultati.

Questo mutamento è inoltre evidente se confrontiamo i criteri adoperati per includere le donne in dizionari biografici precedenti con quelli della nuova epoca. Un gran numero di quelle elencate in un'opera tipica dei primi anni del secolo (*Men of the Reign*, pubblicata per festeggiare i cinquant'anni di regno della regina Vittoria) vi figura solo per connessioni familiari (cioè in quanto sorelle, figlie vedove, mogli o comunque per altri legami con uomini celebri) oppure (che è lo stesso) in quanto membri di network di parentele regali o aristocratiche. I testi successivi non adoperavano criteri univoci: di solito comparivano donne della nobiltà, ma in generale le pubblicazioni erano sempre più inclini a ometterle.

Una terza prova di questo riconoscimento pubblico femminile è l'evidente sforzo compiuto per trovare donne che potessero ragionevolmente figurare nella vetrina riservata alle conquiste femminili nella sfera pubblica. I primi volumi di *Men and Women of the Time* comprendevano giovani donne il cui unico merito era l'aver superato a pieni voti gli esami universitari, oltre a rimpinguare temporaneamente le cifre con un po' di nobili signore. In seguito entrambe le pratiche cessarono.³ Forse più sorprendente è la rappresentanza di donne nei primi anni dei premi Nobel. Tra il 1901, data della prima assegnazione, e il 1914 ne furono attribuiti quattro a una donna (a Selma Lagerlöf

per la letteratura, Bertha von Suttner per la pace, e a Marie Curie due volte per la scienza). Dubito che qualunque periodo successivo di pari durata abbia fatto registrare un numero paragonabile di premi Nobel femminili.

In breve, verso la fine del XIX secolo in Europa e in Nordamerica troviamo una netta tendenza a trattare le donne nello stesso modo in cui la società borghese tratta gli uomini, e rivolgendosi pertanto anche a loro come potenziali persone di successo. Questo atteggiamento riguardava particolarmente un campo di rilevanza simbolica come lo sport, che proprio allora andava sviluppandosi. Nel tennis, il campionato singolare femminile fu istituito a pochi anni di distanza da quello maschile in Gran Bretagna, Francia e Stati Uniti. Potrà non sembrarci rivoluzionario permettere alle donne, anche sposate, di competere come individui in un campionato, ma direi che negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento si trattava di un cambiamento più radicale di quanto non si sia inclini a riconoscere oggi. È ovvio che, in un certo senso, il riconoscimento del secondo sesso come organismo di potenziali individui di successo vada di pari passo con la crescente pressione a riconoscere nelle donne le detentrici dei classici diritti dell'individuo borghese. Formalmente o istituzionalmente, il riconoscimento delle donne come cittadine venne ritardato nella maggior parte dei Paesi fino a dopo il 1917, ma la forza della tendenza è indicata dalla rapidità del progresso durante e dopo la Prima guerra mondiale. Nel 1914 quasi nessuno Stato aveva concesso il diritto di voto alle donne, ma dieci anni più tardi tale diritto femminile era compreso dalle costituzioni della maggior parte degli Stati europei e nordamericani. E, fatto ancora più importante per la questione delle donne nella sfera pubblica, nel 1917 la monarchia britannica istituì per la prima volta un sistema di onorificenze al merito ugualmente aperto a uomini e donne, l'Order of the British Empire.

Benché questa penetrazione di donne nella sfera pubblica non fosse in teoria limitata a nessuna classe particolare, in pratica erano soprattutto donne delle classi medie ed elevate a beneficiarne con l'unica eccezione significativa, come al solito, nel campo dell'intrattenimento. Quasi tutte le altre forme di attività, professionali o meno, che rendevano le donne note al pubblico dipendevano dal tempo libero, dalle risorse materiali e

dall'istruzione, da sole o in combinazione. Tali vantaggi semplicemente non erano disponibili alla maggior parte delle donne delle classi lavoratrici. E per le donne della classe media, o elevata, anche il semplice fatto di ottenere un'occupazione retribuita o di entrare nel mercato del lavoro conferiva un significato pubblico che non aveva per quelle che appartenevano alle classi lavoratrici, le quali lavoravano tutte per definizione. D'altro canto il lavoro, in particolare quello pagato, era ritenuto incompatibile con lo status di signora al quale aspiravano le donne dei ceti borghesi. Ne consegue che una donna della classe media che guadagnasse era *ipso facto* anomala, o come vittima sfortunata o come ribelle. In entrambi i casi poneva problemi pubblici di identità sociale. In più, le istituzioni educative e le professioni organizzate delle quali le donne medioborghesi desideravano far parte – che erano al di là della portata delle altre classi – facevano resistenza al loro ingresso. Perciò il fatto stesso che ci fossero riuscite era di pubblico interesse. Nessuno nel 1891 si sarebbe sognato di includere dei giovani in un *Who's Who* soltanto perché in possesso di una laurea, ma le giovani donne potevano figurarvi su questa base. In pratica questo capitolo tratta dunque quasi esclusivamente di donne appartenenti alla borghesia o di quelle che aspiravano a farne parte, così come, naturalmente, di donne di più elevato status sociale.

Per lo scopo qui presente non ho bisogno di indagare troppo a fondo le ragioni degli sviluppi sopra notati. Evidentemente doveva esserci una considerevole pressione da parte di donne della classe media che volevano entrare nella sfera pubblica. È certo che vi abbiano avuto accesso in una misura che sarebbe stata in precedenza impensabile (tranne che per pochi rivoluzionari). È inoltre fuori di dubbio che non avrebbero avuto successo senza che settori maschili importanti le avessero sostenute in questa impresa ovvero, in primo luogo, gli uomini in una posizione di autorità familiare rispetto alle loro donne – e assai più lentamente e contro voglia, quelli a capo delle istituzioni in cui le donne desideravano entrare. In questa misura la sfera privata dei sessi e quella pubblica risultano inseparabili.

Per ovvie ragioni tendiamo di solito a porre l'accento sull'opposizione all'emancipazione delle donne che, infatti, era così ostinata, irrazionale e persino isterica da essere la prima cosa

a colpire qualunque osservatore moderno e privo di pregiudizi della scena del XIX secolo. Così la Società psicoanalitica di Vienna nel 1907 dibatté un articolo sulle studentesse di medicina secondo cui queste ragazze volevano studiare soltanto perché erano troppo brutte per prendere marito e demoralizzavano i medici uomini con il loro disinvolto comportamento sessuale, per tacere del fatto che lo studio non fosse cosa da donne. Gli psicanalisti che delicatamente discussero quest'accozzaglia isterica erano di certo fra i membri maschi meno tradizionalisti o reazionari della borghesia viennese. E tuttavia, per quanto uomini del genere non approvassero lo stridore della denuncia degli autori, secondo Freud «è vero che la donna non guadagna nulla a studiare e che, in generale, le donne non ne trarranno vantaggi. Le donne non possono inoltre eguagliare i risultati maschili nella sublimazione della sessualità».

D'altro canto non dobbiamo mai dimenticare che dietro ogni ragazza borghese cui veniva data una chance c'era almeno un padre che dava il permesso e quasi certamente ne pagava i costi: è chiaro che nessuna giovane il cui aspetto o status visibile sancivano la condizione di giovane «lady» avrebbe facilmente trovato un lavoro retribuito senza l'autorizzazione dei genitori o di altre autorità familiari. Ma, in realtà, tale sostegno genitoriale era frequente. Basti considerare la crescita straordinaria dell'istruzione secondaria superiore per le ragazze negli ultimi quarant'anni prima della Grande guerra. Laddove il numero dei *lycée* per ragazzi in Francia rimase stabile attorno ai 330-340, il numero delle istituzioni femminili salì da zero nel 1880 a 138 nel 1913, istruendo una ragazza ogni tre ragazzi. In Gran Bretagna il numero delle scuole secondarie femminili negli anni 1913-1914 era comparabile a quello delle scuole maschili: 350 contro 400. Trenta, o anche dieci anni dopo ciò non sarebbe più avvenuto.

Le disuguaglianze in quest'andamento sono ugualmente interessanti: non posso però pretendere di spiegarle. Così, mentre l'educazione secondaria femminile in Italia era del tutto trascurabile con 7500 alunne, e la crescita era abbastanza lenta nei Paesi Bassi e in Svizzera, dal 1900 nelle scuole secondarie russe vi erano 250.000 ragazze. La Russia era ai vertici anche nell'istruzione universitaria femminile, se lasciamo da parte la popolazione dei college degli Stati Uniti giacché non paragonabile. Lì le 9000 studentesse (1910) erano circa il doppio

che in Germania, Francia e Italia e circa quattro volte quelle dell'Austria.⁴ È quasi inutile ricordare che le prime università che diedero spazio alle donne su scala minimamente rilevante furono quelle della Svizzera negli anni Ottanta dell'Ottocento, e ciò che fornivano era principalmente una provvista di potenziali studentesse dall'Est Europa.

Potrà esserci o meno una ragione materiale per una simile crescita nell'istruzione femminile, ma è difficile dubitare che vi fosse anche una correlazione positiva tra l'ideologia dei genitori e le prospettive d'emancipazione delle loro figlie. In molte parti d'Europa, forse decisamente meno nei Paesi cattolico-romani, troviamo senz'altro numerosi padri borghesi – da immaginarsi principalmente animati da convinzioni liberali e progressiste – che ispirarono nelle loro figlie sia idee innovatrici che intenzioni emancipatrici e che – a un certo punto, alla fine dei secoli XIX e XX – riconobbero per loro la necessità di un'educazione superiore e di un ruolo nella vita pubblica e professionale.

Ciò non significa che questi padri trattassero le proprie figlie alla stregua dei figli. Probabilmente proprio il fatto che le donne trovassero più facile accedere alla professione medica piuttosto di altre è connesso al fatto che l'accudire si adattava all'immagine convenzionale delle donne come particolarmente adatte alle attività assistenziali. Anche negli anni Trenta del Novecento il padre della cristallografa Rosalind Franklin – appartenente a una tipica rete parentale borghese di prosperi ebrei liberali abituati a una prole più radicale o addirittura socialista – sconsigliò alla figlia l'ambito delle scienze naturali. Avrebbe preferito vederla impiegata in una qualche attività sociale.⁵ Ciononostante, direi che i membri di simili gruppi borghesi, qualche tempo prima del 1914, giunsero ad accettare il nuovo e più ampio ruolo sociale per le loro figlie, forse persino per le loro mogli. Il mutamento sembra essere avvenuto abbastanza rapidamente. In Russia il numero delle studentesse crebbe da meno di duemila nel 1905 a 9300 nel 1911. Nel 1897 in Gran Bretagna vi erano soltanto 800 studentesse universitarie impegnate nello studio a tempo pieno.⁶ Nel 1921 erano circa 11.000, un terzo del totale. Quel che è più importante, il numero di studentesse e la loro percentuale nella fascia d'età in questione rimasero virtualmente immutati fino alla Seconda guerra mondiale, e la percentuale delle donne sul totale degli studenti universitari diminuì in modo netto.⁷ Possiamo solo

desumere che il serbatoio di genitori che incoraggiavano le proprie figlie a studiare fosse già stato prosciugato del tutto alla fine della Prima guerra mondiale. In Gran Bretagna non si attinse ad alcuna fonte sociale e culturale di studentesse universitarie fino all'espansione dell'università degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento. E noterei, tra l'altro, che anche nel 1951 le studentesse provenivano dalle classi medie ed elevate in misura significativamente maggiore degli studenti maschi.

Quanto alle dimensioni di questo mutamento, non possiamo che speculare. In Gran Bretagna pare collegato con l'ascesa del movimento femminista che, raccolto attorno allo slogan «il voto alle donne», divenne una forza di massa agli inizi del Novecento. (Mi astengo dall'inoltrarmi in congetture su altri Paesi.) Di certo il suffragismo del primo decennio del Novecento rappresentava un'opzione del tutto accettabile per donne abbastanza convenzionali delle classi medie ed elevate. Anzi, nel 1905 un quarto di tutte le duchesse in Gran Bretagna figurava nella lista in appendice al femminista *Englishwoman's Year Book*, e tre di loro, assieme a tre marchese e sedici contesse, erano effettivamente vicepresidenti della Conservative and Unionist Suffrage Association. Il *Suffrage Annual and Women's Who's Who* del 1913, un compendio di almeno settecento militanti attive del movimento per il voto, dimostra che appartenevano per la stragrande maggioranza non soltanto alle classi medie, ma a solidi ceti medio-alti della società britannica.⁸ Dei padri identificabili di queste donne, più del 70 per cento era composto da ufficiali delle forze armate, membri del clero, medici, avvocati, ingegneri, architetti o artisti, professori o presidi di scuole private, funzionari civili di alto rango e politici; il 13 per cento da aristocratici o proprietari terrieri e il 12 per cento da uomini d'affari. Ufficiali e clero erano particolarmente sovrarappresentati, come anche i padri con esperienza coloniale. Tra i mariti identificabili di queste militanti – il 44 per cento era sposato – le professioni tradizionali erano rappresentate da uomini d'affari di modesta importanza, mentre le nuove come il giornalismo erano considerevolmente più numerose; ma la maggioranza delle attiviste apparteneva nettamente alle classi medio-alte. Va notato che almeno un terzo delle voci del *Woman's Who's Who* possedeva un telefono, un apparecchio domestico abbastanza eccezionale nel 1913. Per completare il quadro

dobbiamo solo aggiungere che non meno del 20 per cento di queste militanti del suffragio era laureata.

Il loro rapporto con la cultura può essere brevemente indicato dalle loro professioni e dalla misura in cui sono elencate: il 28 per cento erano insegnanti, 345 scrittrici e giornaliste, il 9 per cento si definivano artiste, il 4 per cento erano attrici o musiciste. Così, il 75 per cento delle 229 persone riportate erano impiegate in attività direttamente connesse alla creazione, diffusione o riproduzione della cultura.

Potremmo dunque convenire che, a un certo momento negli ultimi venti o trent'anni precedenti alla Prima guerra mondiale, il ruolo e il comportamento delle donne secondo la concezione della società borghese del XIX secolo mutò rapidamente e sostanzialmente in svariati Paesi. Non dico che la nuova donna, appartenente alla classe media emancipata, costituisse più di una modesta minoranza anche nella propria fascia d'età ma, come suggerito in apertura di questo capitolo, la velocità con cui venne riconosciuta pubblicamente fa pensare che, dall'inizio, questa minoranza fosse vista come l'avanguardia di un assai più vasto esercito in arrivo.

Non che l'avvento della donna emancipata fosse particolarmente benvenuto presso i borghesi di sesso maschile. È durante il periodo tra gli anni Novanta dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento che ci s'imbatte in reazioni misogine o, in ogni caso, ultrasessiste che sembrano esprimere disagio e paura tra gli intellettuali, compresi quelli emancipati di origini liberali. La reazione più tipica, reperibile in varie versioni e gradazioni d'isterismo in Otto Weininger, Karl Kraus, Möbius, Lombroso, Strindberg, e nella lettura di allora di Nietzsche, sosteneva che l'eterno ed essenziale femminile escludeva l'intelletto, per cui il competere delle donne in campi fino ad allora considerati essenzialmente maschili era inutile nel migliore dei casi e, nei peggiori, un disastro per ambo i sessi. Il dibattito del 1907 tra gli psicanalisti viennesi citato prima ne è un esempio tipico. Forse la cultura approfondita e coscientemente omosessuale della gioventù intellettuale maschile britannica come gli «Apostoli» di Cambridge riflette un simile malessere.⁹

Tuttavia, quel che qui preme rilevare non è l'opposizione, continua seppur nascosta, degli uomini al femminismo, ma il riconoscimento di quanto già mutato fosse il ruolo delle donne

borghesi come, in effetti, segnalato dalla citazione di Freud. Questo perché un elemento nella guerra dei sessi di fine secolo, secondo la prospettiva dei maschi belligeranti, era il riconoscimento dell'indipendente sessualità delle donne. L'essenza di una donna – di ogni donna, compresa quella borghese, e questa era una novità – non era più il decoro, la modestia e la moralità, ma la sensualità: non *Sitt-lichkeit*, bensì *Sinnlichkeit*. Karl Kraus scrisse numerose variazioni su questo tema, e anzi la letteratura austriaca da Schnitzler a Musil ne è piena. E chi negherebbe che all'epoca delle sorelle Richthofen questo fosse realistico? Com'è abbastanza ovvio, la liberazione sessuale faceva parte dell'emancipazione femminile, perlomeno in teoria. E, naturalmente, soprattutto per la nubile borghese che per convenzione doveva rimanere *virgo intacta*. La ricerca, come sempre, fatica a oltrepassare le porte delle camere da letto e ancora più a quantificare cosa accade dietro di esse. Ma non vedo alcuna ragione di dubitare che dal 1914 fosse diventato assai più facile negli ambienti ebraici e protestanti d'Europa andare a letto con ragazze della classe media di quanto non fosse stato vent'anni prima, specialmente in circoli politicamente e culturalmente emancipati. Lo dimostra la carriera sessuale di Herbert George Wells. Quanto accadesse negli ignoti territori dell'adulterio è assai più difficile da scoprire ed eviterei di fare congetture.

Qual era dunque il ruolo del genere in questo periodo della cultura borghese, e come si situava tra le sfere pubblica e privata? Si è detto che il modello dei ruoli del sesso femminile nella società borghese classica del XIX secolo aveva reso la donna portatrice principale della cultura, o piuttosto di valori spirituali o morali «più elevati» distinti da quelli «più bassi», materiali e finanche animali, rappresentati dai maschi. Questa è l'immagine del facoltoso uomo d'affari visibilmente annoiato al concerto sinfonico al quale è stato trascinato contro voglia dalla moglie. C'è qualcosa di vero in questo stereotipo, anche presumendo che l'interesse della moglie nel frequentare manifestazioni culturali riflettesse il desiderio di condividere lo status sociale elevato di coloro che andavano ai concerti, piuttosto che una passione per la musica in sé. Nondimeno, è essenziale tenere presente una cruciale limitazione al ruolo culturale della donna borghese. In pratica fu inibito sia dalla rivendicazione da parte dell'uomo di un monopolio dell'intelletto nella sfera pubblica (al quale la

cultura indubbiamente apparteneva) sia dal diniego per le donne di quel genere di educazione (*Bildung*) senza la quale la cultura era inconcepibile. Le donne borghesi leggevano naturalmente, ma in gran parte quello che scrivevano altre donne per un mercato specificamente femminile, vale a dire romanzi, notizie di moda, cronache, gossip e lettere. I grandi romanzi come quelli di Jane Austen, scritti dall'interno di questo mondo femminile, trattano di ragazze intelligenti e vivaci che restano isolate non solo tra gli uomini – i quali non si aspettano dalle loro spose altro da quella caricatura di cultura che prevede un po' di pianoforte, qualche schizzo con gli acquerelli e via dicendo –, ma anche di giovani donne dedite a strategie e tattiche matrimoniali, e che sono manchevoli sotto ogni altro punto di vista, talvolta persino prive di capacità domestiche di organizzazione, come il personaggio di Mrs. Bennet in *Orgoglio e pregiudizio*. E giacché l'essenza di un buon matrimonio era un marito con un buono stipendio, la capacità di gestire la casa non era essenziale.

Paradossalmente, era nelle prime fasi in cui si è delineata una mobilità sociale verso l'alto che il ruolo delle donne come portatrici di cultura (compresa la *kultura* in senso sovietico, cioè l'igiene personale e cose del genere) era del tutto ovvio. Questo perché era tra le classi lavoratrici che le donne rappresentavano gli unici valori alternativi a quelli della prestanza fisica e della barbarie che dominavano presso gli uomini. Nel mondo borghese, il maschio si distingueva dalle oscure masse al di sotto – e tra l'altro, dalla barbarica minoranza dei nobili al di sopra – impostando il successo su qualità e sforzi mentali piuttosto che fisici. Nelle biografie e autobiografie dei ceti più bassi, sono più spesso le madri a incoraggiare le ambizioni intellettuali o culturali dei figli maschi: David Herbert Lawrence ne costituisce un buon esempio. È dall'influenza civilizzatrice delle donne di frontiera che Huckleberry Finn deve fuggire, come tanti altri idealtipi di maschi macho. E, non appena fu istituita l'istruzione primaria di massa, furono le donne che divennero maestre per eccellenza, nei Paesi anglosassoni come in svariati altri. Anche in Francia, già dal 1891, ad abbracciare la professione erano più le donne che gli uomini.¹⁰

Direi che solo verso la fine del secolo la donna borghese fu, per la prima volta, nella posizione di diventare portatrice di cultura nel senso letterale del termine. Tra l'altro, è in questo periodo che

compaiono donne in qualità di mecenati indipendenti in ambito culturale: Isabella Stewart Gardner come collezionista d'arte e Miss Horniman, Emma Cons, Lilian Bayliss e Lady Gregory come fondatrici, sostenitrici o manager di teatri. Le troviamo inoltre naturalmente come partecipanti attive nella cultura commerciale, mediante le imprese di artigianato e le nuove (largamente femminili) professioni di decoratrici d'interni (Elsie de Wolfe, Syrie Maugham eccetera). «La decorazione d'interni e l'arredamento sono un mestiere in cui le donne hanno avuto grande successo negli ultimi anni.»¹¹ È chiaro che ciò non sarebbe potuto accadere senza un'ampia estensione dell'istruzione femminile superiore e universitaria, compreso il proliferare delle accademie d'arte nella Gran Bretagna post William Morris e, in Europa centrale, di corsi in storia dell'arte. Entrambi erano probabilmente frequentati da una maggioranza di studentesse. Direi tuttavia che fu un mutamento di struttura della stessa borghesia a rendere la cultura caratteristica più centrale e importante di questa classe, per poi enfatizzare in essa il ruolo delle donne.

Tre mutamenti coincisero. In primo luogo, il problema della borghesia consolidata – le famiglie che non avevano più bisogno di elevarsi perché erano già arrivate o, più generalmente, la borghesia di seconda o successiva generazione – non era più come accumulare, ma come spendere. E, lo dimostra la storia di qualsiasi famiglia, questa borghesia generava un settore dell'intrattenimento, e in particolare le parenti nubili o le vedove che vivevano di rendita. Le attività culturali erano e sono un modo eccellente per spendere una rendita in modo rispettabile, non solo perché allettanti per le persone colte, ma anche perché hanno un costo ridotto rispetto ai consumi ostentati di una classe benestante in senso propriamente vebleniano. Se necessario, tali attività potevano naturalmente costare altrettanto, come dimostrato da Frick, Morgan, Mellon e altri.

In secondo luogo, durante lo stesso periodo l'istruzione formale divenne sempre di più, e tale è rimasta da allora, il modo migliore per trasformare i figli dei nuovi ricchi in borghesi consolidati, come testimonia il caso del progredire della famiglia Keynes, in tre generazioni, da un giardiniere battista di provincia all'economista John Maynard Keynes.¹² Ma *Bildung* e *Bildungsbürgertum* avevano inevitabilmente una forte dimensione

culturale. In breve, mentre nella Gran Bretagna vittoriana Matthew Arnold poteva soltanto distinguere fra barbari aristocratici e grette classi medie, un importante ceto di borghesi istruiti cominciava a fare la sua comparsa anche in quell'ambiente incolto.

In terzo luogo, assistiamo anche simultaneamente a una netta tendenza sia a privatizzare sia a incivilire gli stili di vita borghesi, di cui ancora una volta fu antesignana la Gran Bretagna, che creò il primo stile domestico di vita borghese davvero confortevole, la villa o cottage suburbano o rurale, costruito nello stile locale e arredato secondo i criteri dell'*arts and crafts*. Benché non sia questa la sede per discutere le ragioni di tale sviluppo, il punto da notare è – primo – che il nuovo stile era imbevuto di valori estetici e artistici, basti pensare alla carta da parati di Morris, e – secondo – che le donne, in quanto padrone della sfera domestica borghese per definizione, cominciarono quindi a interessarsi centralmente alla cultura. Anche Beatrice Webb dovette rubare tempo all'attività sociale e politica per cercare gli arredi di William Morris.¹³ E anzi in Gran Bretagna furono allora fondate almeno tre aziende commerciali, esistenti tuttora, che costruirono la propria fortuna su tessuti, mobili e decorazioni d'interni secondo la maniera e l'estetica *arts and crafts*, e cioè Heal's per i mobili, Sandersons, che ancora vende la carta da parati e le tende disegnate dallo stesso Morris, e Liberty, che avrebbe fornito agli italiani il nome per lo *Jugendstil*. E lo *Jugendstil*, o *art nouveau* in tutte le sue varianti regionali, è più di qualunque altra cosa lo stile d'avanguardia basato sulle arti e applicato alla vita domestica.

In realtà, tutti e tre gli sviluppi erano destinati a portare le donne al centro della vita culturale. Dopotutto, esse costituivano la maggioranza del ceto borghese abbiente che viveva di rendita o di un reddito guadagnato da altri. Come abbiamo visto, in svariati Paesi stavano rapidamente raggiungendo gli uomini nell'istruzione secondaria e, quel che è di più, in Gran Bretagna e negli Stati Uniti tendevano ora a stare a scuola più a lungo dei ragazzi, sebbene andassero all'università in minor numero. Nella divisione domestica del lavoro borghese erano indubbiamente quelle che spendevano lo stipendio. Ma anche le spese pratiche in quella che ora veniva spesso denominata «la casa bella» avevano una dimensione culturale distinta e consapevole. I produttori di

cultura ne erano consci anche quando, come lo stesso William Morris, non stravedevano all'idea di essere adottati da signore agiate con denaro da spendere.

Tutto questo avrebbe incrementato il ruolo culturale delle donne borghesi anche senza la loro autonoma spinta all'emancipazione, che era inevitabilmente una spinta per ottenere l'eguaglianza nell'istruzione e nella cultura. Né dovremmo dimenticare i legami specifici tra l'avanguardia delle arti e quella sociale, emancipazione femminile compresa, che era particolarmente forte negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento. Tantomeno andrebbe sottovalutato che nella comunità maschile borghese divenne d'abitudine preferire che «nella stanza le donne vanno e vengono / parlando di Michelangelo» (T. S. Eliot), piuttosto che vederle impegnate in attività più controverse.

Dunque le donne istruite in questo periodo divennero più colte, si sentirono obbligate a intraprendere attività culturali e attribuirono maggiore importanza al mantenimento della produzione culturale, specie nelle arti dello spettacolo. Il pubblico tipico immaginato dagli autori di teatro del boulevard del XIX secolo era tutt'altro che composto da donne, ma tra le due guerre, per dirla con il drammaturgo commerciale britannico Terrence Rattigan, scrivevano per un'ideale «zia Edna», che veniva nel West End di Londra per la *matinée*. In contrasto, il pubblico originario del cinema americano era quasi certamente povero, rozzo e al 75 per cento maschile. L'America importava, e infine produsse, classici dello schermo (cioè film di prestigio con un riferimento culturale) soprattutto per mobilitare l'interesse e il denaro della nuova donna della classe media e dei suoi figli. Mi sorprenderei se la Medici Society, che dal 1908 realizzava riproduzioni degli antichi maestri italiani, o gli editori della Insel Bücherei non avessero tenuto per bene sott'occhio un pubblico di giovani donne. È tuttavia impossibile sostenere che durante questo periodo la sorprendente trasformazione della cultura borghese fosse essenzialmente apportata dalle donne, o anzi che la cultura dimostrasse una qualunque inclinazione verso un genere. Anche in una branca della letteratura che nel mondo anglosassone era (ed è tuttora) così tradizionalmente e segnatamente femminile come la scrittura di romanzi, si ha l'impressione che le romanziere «serie» divennero in qualche

modo temporaneamente meno importanti che ai tempi di Jane Austen e George Eliot, o che lo sarebbero state ancora tra le due guerre.¹⁴ E naturalmente le «scrittrici», che costituivano gran parte delle donne presenti nei compendi biografici (assieme agli artisti dello spettacolo), in questo periodo diminuirono. Quel che sembra essere successo nel frattempo è che la cultura divenne più importante per la borghesia nel suo complesso.

Direi che lo fece soprattutto attraverso la comparsa, dopo il 1870, di un ceto giovanile in quanto entità distinta e riconosciuta nella vita pubblica borghese. Benché questa gioventù ora comprendesse indubbiamente le giovani donne in maniera assai più equilibrata di prima, era anche composta, naturalmente, di giovani uomini. I collegamenti tra *Jugend* e cultura, o più specificamente tra questa e «*die Moderne*» sono fin troppo ovvi per aver bisogno di commento. Lo dimostra la terminologia stessa del periodo (*Jugendstil*, «*Die Jungen*», «*Jung-Wien*», eccetera). La giovinezza, o piuttosto il periodo destinato all'istruzione secondaria e superiore, era ovviamente il tempo in cui la maggior parte dei borghesi acquisivano conoscenza e gusti culturali e lo facevano sempre più come o attraverso il gruppo dei loro pari. La voga per Nietzsche e Wagner, per esempio, sembra sia stata chiaramente generazionale.

Tuttavia, giacché il numero e la proporzione di borghesi uomini che ricevevano un'istruzione secondaria e superiore superava così abbondantemente quello delle giovani borghesi, c'è da aspettarsi, puramente su base statistica, che la comunità seriamente interessata alla cultura sia stata soprattutto quella maschile.

Almeno altrettanto rilevante è che ora, rispetto al passato, un assai maggior numero di figli della borghesia sceglieva (potendolo fare) di impiegare le proprie vite in occupazioni culturali, che un assai maggior numero di genitori o parenti li sosteneva in simile scelta, e che lo sviluppo della società capitalista lo rendeva sempre più possibile. Non è difficile pensare a figure di ovvia importanza culturale che venivano sovvenzionate dall'attività di famiglia o da parenti o altri benefattori, fin quando almeno non sarebbero diventati autosufficienti: il direttore d'orchestra Sir Thomas Beecham, il compositore Frederick Delius, E. M. Forster («entravano i dividendi, uscivano i nobili pensieri» nelle parole del

romanzieri), Hugo von Hofmansthal, Karl Kraus, Stefan George, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Marcel Proust e György Lukács. In quella che potremmo definire la regione colta d'Europa, si possono trovare anche uomini d'affari che si ritirarono dal lavoro per dedicarsi alla cultura: Reinhart di Winterthur ne è un esempio. Il suo fu un caso forse eccezionale, ma non lo fu il fatto che gli uomini d'affari desiderassero per i propri figli lo status sociale e il riconoscimento che proveniva esattamente da una vita identificata con qualcosa che per definizione non era business. Di nuovo in questo periodo c'è che questo status poteva ora derivare non soltanto dal servizio pubblico, o dalla politica, o anche dallo stile di vita aristocratico e lussuoso finanziato dalle fortune familiari, ma da una vita dedicata alle arti o, più raramente (si pensi ai Rothschild britannici), alle scienze. Ciò indica la nuova accettabilità sociale delle arti, compreso il filone del teatro fino ad allora meno accettabile per i valori puritani o pietisti della borghesia classica. Eppure negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento i figli e le figlie della borghesia britannica stavano diventando attori e attrici professionisti, mentre eminenti figure del teatro ricevevano titoli nobiliari.

Per riassumere, il tardo XIX secolo e gli inizi del XX furono gli anni in cui la cultura divenne un segno d'identificazione di classe molto più importante per coloro che in Europa appartenevano, o desideravano appartenere, ai ceti borghesi. Tuttavia, non fu un periodo in cui si può dire fosse in atto una chiara divisione del lavoro tra i sessi, nemmeno come modello idealtipico. In pratica, naturalmente, il ruolo femminile nella cultura era favorito principalmente per due ragioni: primo, perché la maggior parte degli uomini adulti borghesi si occupavano di guadagnare il proprio reddito e presumibilmente per questo avevano meno tempo per attività culturali durante la giornata delle donne borghesi sposate, che perlopiù non erano occupate. Secondo, come già suggerito, perché la casa borghese era sempre più «estetizzata» e della casa la donna era (e per tradizione restava) la principale responsabile e arredatrice, notevolmente istigata da un'industria pubblicitaria in rapido sviluppo. Ciononostante, non è chiaramente possibile applicare l'immagine caricaturale dei film di Hollywood ai maschi della borghesia colta: l'immagine del rozzo milionario tediato dalle ambizioni sociali e culturali della

moglie. Questo modello potrebbe sembrare abbastanza plausibile per gli accumulatori di prima generazione o anche per alcuni di quegli stanchi uomini d'affari che tornano a casa dopo una lunga giornata in ufficio sognando il relax solitamente collegato agli stanchi uomini d'affari. Ma è difficilmente applicabile al largo ceto delle classi medie, che erano passate attraverso un'istruzione secondaria e superiore e che per questo – come per l'essere «colti» (*gebildet*) – erano socialmente definite; e in particolare non lo è per i loro figli. Come minimo dovremmo distinguere tra i due diversi tipi di borghesi che fornirono il tema per il romanzo di Edward Morgan Forster *Casa Howard* (1910), gli Schlegel e i Wilcox, i colti e gli ignoranti. Né va dimenticato che anche i rozzi milionari di questo periodo impararono ben presto che collezionare quadri poteva essere una forma di consumo ostentato altrettanto valida che non i cavalli da corsa, gli yacht o le amanti.

Questo capitolo non riconosce dunque una divisione culturale del lavoro tra uomini – ai quali il coinvolgimento nei settori del mercato, degli scambi e delle comunicazioni al di fuori della sfera domestica lasciava semplicemente troppo poco tempo per essere culturalmente attivi – e donne, che erano viste essenzialmente come portatrici di cultura e valori spirituali. Per le ragioni sopra addotte, non credo che nella prima parte del XIX secolo questo fosse più che saltuariamente vero. La sfera separata femminile non doveva essere né intelligente, né istruita, né colta fuorché nel senso più superficiale del termine: e superficiale era esattamente ciò che la cultura non avrebbe dovuto essere secondo la mentalità borghese.

Durante il primo periodo dell'emancipazione delle donne borghesi queste fecero proprio il diritto all'alta cultura, così come altri diritti fino ad allora *de jure* o *de facto* riservati all'altro sesso. Ma lo fecero proprio allontanandosi da una sfera femminile peculiare con funzioni specifiche. E nella misura in cui rimasero all'interno di una sfera femminile specifica, questa non aveva un grande contenuto culturale nell'accezione di cultura alta borghese. Al contrario, i massimi sviluppi, all'interno della separata sfera femminile, durante questo periodo furono lo sfruttamento sistematico delle donne in qualità di mercato per beni e servizi, sia per gli acquisti in generale sia per la letteratura in particolare. Da una parte fece la sua comparsa la pubblicità rivolta specificamente alle donne; dall'altra il giornalismo

femminile era prodotto sotto forma di speciali periodici femminili e di speciali pagine femminili in riviste e periodici generici. Questi si concentravano consapevolmente entrambi su quelle che ritenevano fossero le attrattive che avrebbero più efficacemente spinto le donne ad acquistare, e sugli argomenti che ritenevano di maggior interesse generale per le donne in quanto donne: famiglia, casa, figli, cosmesi, amore romantico e simili. L'alta cultura non era fra questi, se non per una piccola minoranza estremamente ricca e snob, ansiosa di essere socialmente aggiornata in ogni senso. Non c'è dubbio che molte donne emancipate e colte divorassero anche le pagine di moda e leggessero romanzi d'amore pur senza venire meno al proprio status, ma anche oggi in questa categoria quelle che effettivamente amano pavoneggiarsi del proprio gusto per la letteratura romantica non sono poi così tante.

Niente di tutto questo significa che le donne degli anni 1880-1914 cercassero di imitare gli uomini, men che meno di essere come loro. Sapevano assai bene che uomini e donne erano diversi, anche quando facevano le stesse cose, si riconoscevano come del tutto eguali, o svolgevano le stesse pubbliche funzioni, lo dimostra uno sguardo alle lettere di Rosa Luxemburg e ai diari di Beatrice Webb. Significa che da questo periodo l'insistenza sulla sfera femminile separata, compresa la rivendicazione dell'avere una speciale responsabilità per la cultura, era associata a una reazione politica e sociale. Sia gli uomini sia le donne emancipate aspiravano a vivere in una pubblica sfera che non discriminasse l'uno o l'altro sesso. Ma in questo pubblico *milieu*, la cultura in senso borghese era per la definizione di *Bürgerlichkeit* probabilmente fondamentale come mai prima, o forse persino di quanto sarebbe stata successivamente.

Art nouveau

Conferenza presso il Victoria and Albert Museum, 25 giugno 2000.

L'estetica non esiste nel vuoto, soprattutto non quella di un movimento o, se preferite, di una famiglia di movimenti così profondamente dediti all'arte in quanto parte della quotidianità come l'art nouveau, un movimento quasi per definizione non soltanto dotato di uno stile ma pensato *per* uno stile di vita. «L'unico possibile punto di partenza per la nostra creazione artistica» scrisse il grande architetto della Vienna di fine secolo Otto Wagner nel suo testo del 1895 *Modern Architecture* «è la vita moderna.» Questo pomeriggio vorrei parlare di ciò che quella «vita moderna» in senso letterale, l'ambiente che generò l'art nouveau e i bisogni sociali dei movimenti artistici a cui apparteneva, aveva intenzione di servire. Più specificamente, della città alla fine del XIX secolo. Questo perché, come notato da Rosemary Hill in una delle più acute recensioni di questa mostra, «se c'è una verità quasi universale sull'art nouveau, è che era urbana e metropolitana».1

Fu urbana e metropolitana in svariati – e ovvi – modi. Basta guardarsi intorno in questa mostra. Era l'architettura delle stazioni della metropolitana: la metro di Parigi, la Stadtbahn di Vienna. Le sue «costruzioni tipo», se posso citare ancora una volta la dottoressa Hill, erano appartamenti, sale da concerto e bagni termali (presumo si riferisca ai grandi bagni termali dell'Hotel Gellért di Budapest). Fu uno stile interamente secolare fuorché per il grande, e secondo ogni standard unico, architetto catalano Gaudí. E attorno al passaggio di secolo era, fuori discussione, «la scelta lungimirante per le istituzioni della vita moderna di città, per gli uffici del “Glasgow Herald” e del “Die Zeit”, per studi fotografici a Monaco e Budapest, per alberghi, per la metro di Parigi e per i grandi magazzini (come le Galeries Lafayette e Samaritaine a Parigi)». Anzi, lo stile in Italia prese il nome

proprio da un grande magazzino, quello di Liberty. Mi dicono che ancor oggi si può notare l'influenza dell'art nouveau sulle ringhiere di Harrods, la cui facciata moderna risale agli anni tra il 1900 e il 1905. Né dovremmo dimenticare un'altra parte dell'infrastruttura della città moderna prodotta in questo periodo (in questo caso da Philip Webb, un vecchio collaboratore di William Morris), il londinese New Scotland Yard del 1891.

Ciò non è affatto sorprendente. Dal tardo XIX secolo, le metropoli dell'Europa occidentale e centrale, le città con oltre un milione di abitanti, avevano più o meno raggiunto le dimensioni che avrebbero mantenuto nel XX secolo e pertanto richiedevano alle istituzioni servizi adeguati a città del genere, in particolare un rapido sistema tranviario urbano. È per questo che, a parte qualche pionieristico sistema a vapore, all'epoca venivano costruite metropolitane e ferrovie leggere elettriche; nella stessa Londra, a Berlino, a Parigi, a Vienna, persino – la prima nel continente – a Budapest. Parlo di «istituzioni di servizi», perché quello che offrivano era più importante del loro imponente aspetto. A differenza delle grandi strutture simboliche della modernità borghese del XIX secolo quali stazioni ferroviarie, teatri d'opera, parlamenti o teatri popolari, la monumentalità – intesa come l'ispirazione tratta da qualche stile storico riconosciuto come di alta classe – non rientrava tra le loro competenze. Questo, in effetti, lasciò più libero il campo a stili non tradizionali in edifici adibiti a servizi come le principali stazioni di transito, i grandi magazzini e gli istituti di risparmio. Nondimeno, vi è un altro importante contributo dell'art nouveau alla scena urbana: il poster.

E benché la monumentalità non fosse ciò in cui l'art nouveau era specializzata, questa prestava indubbiamente molta attenzione alla sua immagine pubblica esterna. Non vi sono dubbi circa l'impatto dell'art nouveau sulle città di Helsinki, Glasgow, Barcellona, Monaco, Chicago, Praga. Naturalmente il loro tasso di crescita era tale che una vasta e visibile parte di edilizia civile borghese fu costruita in un periodo in cui tale stile andava di moda, com'è ovvio nel caso di Helsinki. (E va ricordato che, lasciando da parte le nuove istituzioni di servizi e l'occasionale casa per milionari a Bruxelles e Barcellona, l'edilizia art nouveau consisteva essenzialmente nella costruzione di alloggi per la classe media.) Eppure non è soltanto il tasso di crescita a spiegare

come mai l'art nouveau appartenga al volto pubblico di alcune città così tanto più che ad altre: a Glasgow molto più che a Londra, a Monaco più che a Berlino e anche – benché questo non si evinca dalla presente mostra – al Midwest di Sullivan e Frank Lloyd Wright più che a New York. Nella maggior parte dei casi – Vienna e la mostra globale pianificata dell'esposizione di Parigi del 1900 ne sono le grandi eccezioni – l'art nouveau non è tipica delle metropoli nazionali ma delle sicure e insicure borghesie di provincia. È forse per questo che, nonostante l'ovvia aria di famiglia tra tutte le sue varianti, non vi è un unico stile art nouveau, così come non esiste per esso un unico nome. In un certo senso è come la musica rock. I gruppi appartengono alla stessa famiglia ma ognuno, o almeno quelli interessanti, cerca di ottenere il proprio «sound» specifico. Ma torneremo su quest'aspetto più tardi.

Qual era la novità della città di fine secolo? Era, doveva essere, una città basata sul transito di massa, vale a dire un luogo dove ormai le persone non vivevano, lavoravano e si divertivano più entro una distanza percorribile a piedi. Simile trasporto di massa a basso costo divenne disponibile dall'inizio degli anni Ottanta dell'Ottocento, a New York dalla fine degli anni Settanta, e gli abitanti delle metropoli divennero improvvisamente quelli che oggi chiameremmo utenti del trasporto pubblico. Per darvi un'idea della rapidità di questi cambiamenti: nei dodici anni successivi all'avvento del Cheap Trains Act del 1883, che obbligò le compagnie ferroviarie a offrire biglietti a basso prezzo su larga scala, il numero di biglietti dei lavoratori provenienti da Londra Sud aumentò da ventiseimila l'anno a circa sette milioni.² Prima di allora, almeno secondo le regole dei sindacati londinesi, qualunque lavoratore che vivesse entro quattro miglia dal lavoro doveva andare e tornare a piedi, e chiunque lavorasse oltre un raggio di quattro miglia doveva ricevere un'indennità d'alloggio. Ma ciò implicava una considerevole innovazione: una considerazione sistematica dell'ecologia cittadina e dei problemi sociali oppure, per usare il termine che emerse rapidamente nei primi anni del nuovo secolo – il suo primo utilizzo viene registrato nel 1904 –, una «pianificazione urbana».

Furono due sviluppi a rendere necessario il transito di massa (e a loro volta ne furono accelerati): la segregazione residenziale, o suburbanizzazione, e lo sviluppo di aree altamente specializzate

all'interno delle metropoli come centri destinati allo shopping, all'intrattenimento e a vari tipi di attività economica. Pensate alla comparsa di quella che si era soliti chiamare «theatreland», un quartiere specializzato del West End di Londra, e un po' più tardi a Soho come zona di ristoranti. La vasta maggioranza dei teatri del West End fu costruita, o ricostruita, tra la metà degli anni Ottanta dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale. E così fu per le prime, nuovissime, ed esclusivamente londinesi *music hall*, come il Palladium, l'Holborn Empire e il Victoria Palace, che andavano ora ad aggiungersi alle sale da ballo nei distretti operai, già in piena fioritura. Eppure anche questo implicava un grado di pianificazione urbana, cioè la considerazione della metropoli come un tutto. In Shaftesbury Avenue, prima del 1888 non esistevano teatri, né sarebbero potuti esserle prima di allora, giacché Shaftesbury Avenue – il nome stesso suggerisce un elemento di riforma sociale – era una nuova costruzione, uno dei primi esempi di pianificazione urbana. A questo proposito, il termine «pianificazione cittadina» entrò in uso nei primi anni del Novecento e s'impose quasi immediatamente. Insomma, non si poté più evitare di pensare ai problemi sociali delle metropoli come a un insieme organico. Paragoniamo gli sviluppi dei trasporti di metà epoca vittoriana con quelli di fine secolo. La realizzazione delle ferrovie aveva causato la più gigantesca interruzione nel tessuto urbano di Londra dal grande incendio del 1666, ed entrambi gli eventi ebbero in comune un involontario impatto sulla città: non fecero altro che distruggerne disordinatamente vaste zone. D'altra parte, i nuovi sistemi di transito di massa non erano pianificati soltanto per i pendolari, ma anche consapevolmente concepiti come agenti di suburbanizzazione, con lo scopo cioè di ridistribuire la popolazione lungo l'area in via d'espansione delle metropoli, non da ultimo quegli individui che non potevano, o non volevano più, vivere nelle aree ormai specializzate dei quartieri del centro città. Va ricordato che questa era l'epoca in cui il vecchio nucleo metropolitano si estese, spesso sistematicamente, dando vita a una Grande Berlino o a una Grande Vienna o a New York, impadronendosi di comunità un tempo indipendenti quali Brooklyn o Steglitz.

Soltanto alcune metropoli, Parigi in particolare, resistettero a tale tendenza. E questo, a sua volta, non significava solo

coordinare il governo di quello che in precedenza era stato una congerie di comunità. Nel 1889 Londra acquisì un municipio tutto per sé per la prima volta nella storia. Questo significava anche fornire le strutture per distretti cittadini sempre più specializzati, e forse anche alloggi e infrastrutture per i cittadini spostatisi.

Va anche ricordata, in quanto abbastanza rilevante per il nuovo urbanesimo, l'ascesa dei movimenti operai che esortavano a fare qualcosa per lo stato spaventoso in cui viveva tanta parte della classe operaia.

Prendiamo la dotazione di ciò che era un tempo la gloria della Gran Bretagna e che oggi non è più, ovvero il sistema delle biblioteche pubbliche gratuite. Uno sguardo a Pevsner ci mostrerà che in varie parti di Londra furono costruite per la stragrande maggioranza negli anni Novanta dell'Ottocento, come avvenne anche per le piscine coperte locali; non sorprendentemente, erano in stile *arts and crafts*, il corrispettivo dell'*art nouveau* nel Regno Unito. Questo perché l'ispirazione era sia sociale sia estetica. Né c'è da meravigliarsi che gli urbanisti avessero forti convinzioni sociali. Provenivano dal *milieu* socialista progressista britannico: estetica e idealismo sociale erano un tutt'uno.

Ma qui c'imbattiamo in una contraddizione peculiare al cuore dell'*art nouveau* e della famiglia di avanguardie di fine secolo di cui fa parte. Era lo stile proprio di una certa fase nell'evoluzione delle classi medie europee. Ma non era stato disegnato per loro. Apparteneva piuttosto a un'avanguardia che era nelle sue origini antiborghese e persino anticapitalista, così come lo erano le simpatie dei suoi praticanti. Anzi, se quest'avanguardia aveva una qualunque affinità sociopolitica questa si rivolgeva ai nuovi movimenti operai, soprattutto socialisti, che spuntarono improvvisamente negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento. Il miglior architetto olandese del nuovo stile, Berlage, costruì il quartier generale del più potente sindacato di Amsterdam, quello dei tagliatori di diamanti. Lo stesso Horta disegnò la sede del Partito dei lavoratori belgi a Bruxelles, la *Maison du Peuple*, che andò distrutta negli anni Sessanta, decennio tra i più disastrosi nella storia dell'urbanistica moderna. E lo pensò specificamente – lo cito – come un edificio con «il lusso dell'aria e della luce, da così a lungo assenti dai tuguri dei lavoratori». ³ I leader socialisti belgi erano anzi appassionati sostenitori dell'avanguardia artistica

del tempo, il che significava simbolismo in poesia e letteratura, realismo sociale o «naturalismo» in scultura e art nouveau in architettura. Per questo il suo stile (la predilezione di scorrevoli forme fluttuanti che ancora ammiriamo nei disegni di William Morris), la sua critica sociale e il suo ideale d'arte come parte integrante di un'esistenza e di un ambiente comune per il popolo, vale a dire per la gente comune, erano tutti così profondamente ispirati dal movimento *arts and crafts* britannico.

Questo perché la Gran Bretagna fu il primo Paese europeo a essere trasformato dal capitalismo industriale e di conseguenza produsse, con Ruskin e Morris, le più potenti denunce interne delle sue conseguenze sociali e culturali, non meno che il suo effetto sulla produzione delle arti e l'ambiente umano e la ricerca di un'alternativa socioestetica. Morris, in particolare, fu accolto nel continente come propugnatore di un vangelo socialmente e dunque esteticamente rivoluzionario, specialmente in altri due Paesi industrializzati: il Belgio, dove il termine art nouveau fu effettivamente coniato, e la Germania.

Fatto abbastanza interessante, l'art nouveau fece il suo ingresso non tanto attraverso la politica, o anche mediante il movimento socialista, ma piuttosto in maniera diretta, attraverso professionisti delle arti, designer, urbanisti e – non ultimo – organizzatori di scuole d'arte e musei socialmente consapevoli. È per questo che l'ideologia estetica del piccolo e insignificante movimento socialista britannico degli anni Ottanta dell'Ottocento divenne un'importante presenza europea. L'iconografia socialista di Walter Crane rappresentò un modello per gli assai più vasti movimenti socialisti continentali.

È anche per questo che in *Pioneers of Modern Design* Nikolaus Pevsner aveva avuto ragione nel considerare Morris e l'*arts and crafts* come antenati diretti del movimento moderno in architettura, cioè il sogno più duraturo del modernismo del XX secolo, l'architettura come costruzione di utopia sociale. La Guild of Handicraft di Ashbee fu istituita nell'East End di Londra nel 1888 proprio con questo scopo. Ebenezer Howard, ispirato da una lettura di *Utopia Looking Backward* del socialista americano Bellamy, un testo molto influente negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, intendeva costruire le utopie urbane/rurali senza classi delle sue «città giardino», o piuttosto verdi comunità cittadine di dimensioni umane. Dame Henrietta Barnett, vedova

del fondatore della Toynbee Hall nell'East End, voleva fortemente che il suo nuovo Hampstead Garden Suburb fosse una comunità dove le classi medie e i poveri vivessero assieme in bellezza e comodità, anche se apparentemente senza pub. Non lo vedeva come l'insediamento di una classe unica di facoltosi professionisti, come sarebbe diventato. E gli urbanisti e gli architetti di queste comunità, come Geddes, Raymond Unwin che costruì la città giardino di Letchworth e gran parte dei sobborghi, Lethaby che organizzò la nuova Central School of Arts and Crafts del London County Council – entrambi questi ultimi aderenti al fabianesimo –, provenivano dalla cerchia di quelli che avevano lavorato con William Morris.

Eppure il movimento *arts and crafts* non era semplicemente un disegno utopistico, bensì la produzione di arredamento e decorazioni per la casa elaborati e necessariamente costosi. Era un modo di arredare e decorare lo spazio per un nuovo tipo di vita adatto alla classe media e, nella misura in cui riguardava le donne, le persone che vi abitavano. Di fatto, una delle innovazioni britanniche che colpì l'immaginazione del continente fu quella parte essenziale della tradizione Ruskin-Morris, vale a dire costruire per un comfort bello, piuttosto che costruire bene per ostentare prestigio. Ideologi continentali come Muthesius e van de Velde si fecero presto ambasciatori di questo modello, sebbene in modi molto diversi. Anzi, in Paesi con una tradizione forte e vitale di artigianato di lusso come Francia e Austria, l'*arts and crafts* britannico fu accolto senza la sua politica, come a Vienna,⁴ oppure con una assai diversa, come in Francia.⁵ E c'è un ovvio gap, se non una contraddizione, tra il Morris che sognava un'arte di e per il popolo e l'azienda che produceva prodotti costosi per la minoranza che poteva permetterseli.

Il secondo tema che intendo affrontare è la trasformazione della classe media nei decenni prima e dopo il 1900. Ho discusso questo aspetto abbastanza diffusamente nel terzo volume della mia storia del XIX secolo, *L'età degli imperi*, e in un precedente capitolo: lasciate che però provi brevemente a riassumere un argomento che ancora mi persuade. Comincio con un curioso paradosso. «Nel secolo della borghesia dominante (prendo in prestito il termine da uno storico francese) i membri delle classi medie di successo erano generalmente sicuri della loro civiltà, fiduciosi e di solito benestanti, ma solo verso la fine del secolo

essi furono fisicamente *comodi*.»⁶ «Il paradosso del più borghese dei secoli era che il suo stile di vita divenne “borghese” solo tardi [...] e che in quanto modo e stile di vita specificamente di classe trionfò solo momentaneamente.» E il momento in cui questo mutamento divenne ovvio fu anche quello dell’art nouveau, il primo stile diffuso, coscientemente e programmaticamente «moderno». Non per niente un libro recente parla del «comfort svergognatamente borghese dell’art nouveau». ⁷

C'erano quattro ragioni per questo cambiamento nel modo in cui viveva la classe media. La prima era che la democratizzazione della politica aveva indebolito l'influenza pubblica e politica di tutti, tranne dei suoi esponenti più importanti e formidabili. Dal vivere vite in cui «la vita privata e la rappresentazione pubblica di status e rivendicazioni sociali non potevano essere distinte» passarono a uno stile di vita meno formale, più genuinamente privato e privatizzato. Victor Horta, il grande architetto belga dell’art nouveau, descrive i suoi clienti, composti prevalentemente dagli agiati professionisti delle logge massoniche, *Les amis philanthropes*, come «persone le cui professioni impedivano di prendere iniziative pubbliche e di interessarsi di cose politiche e il cui carattere diretto conduceva più verso la *privacy* e la bellezza che verso le masse e la volgarità generale». ⁸ Non che questo abbia impedito loro di essere anticlericali e progressisti a livello politico.

La seconda era un certo ammorbidimento dei legami tra la borghesia trionfante e valori puritani, in passato così utili ad accumulare capitale. I soldi erano stati già guadagnati, o non era più necessario astenersene. In breve, spendere divenne altrettanto importante che guadagnare, e anche chi non poteva competere con gli ultraricchi imparò a spendere per comfort e divertimento. E questo significò inevitabilmente dare maggiore priorità a considerazioni di tipo estetico, soprattutto alle spese femminili. Non erano forse il ruolo e la missione delle donne nella società quelli di impersonare la «freschezza della natura» nel suo mutare stagionale di abbellimenti e di interni circostanti, come scrisse la «*Revue des Arts Decoratifs*»? ⁹ È forse sorprendente che l'esposizione del 1900 abbia preso «la donna parigina» come suo simbolo monumentale?

La terza ragione era l'ammorbidimento delle strutture della famiglia patriarcale. Da una parte vi era un grado sostanziale di

emancipazione per le donne borghesi; dall'altra la comparsa di chi si trovava tra l'adolescenza e il matrimonio come categoria indipendente della «gioventù». Ricordiamoci che la parola tedesca per art nouveau è *Jugendstil*, cioè «lo stile della gioventù». Se posso ripetermi: «Le parole “gioventù” e “modernità” divennero talvolta intercambiabili, e se “modernità” significava qualcosa, era un cambiamento di gusto, arredamento e stile. [...] [Ciò] non soltanto influenzò il concetto di agio [...] ma aumentò grandemente il ruolo della casa come scenario per [e la creazione del] le sue donne».10 In qualche modo questo nuovo stile di vita divenne altrettanto obbligatorio che il precedente. Lasciate che vi rammenti di quell'assai anomala casa borghese allestita nel 1890, quella della grande coppia fabiana composta da Beatrice e Sidney Webb. La loro casa (che contava su una rendita di 1000 sterline l'anno, una somma abbastanza cospicua a quell'epoca) voleva essenzialmente essere una sede per i rapporti politici e un quartier generale per le campagne di riforma sociale. L'estetica, il relax domestico, persino la famiglia e la cura della casa erano l'ultima delle preoccupazioni di Beatrice e le feste dei Webb erano beatamente dimentiche di comodità, cibo e bevande. Eppure, come riportato nel suo diario, finanche Beatrice sottrasse del tempo alle cose importanti della vita per andare da Heal's e comprare la carta da parati e le tende di William Morris.

Ma ce n'era poi una quarta: la crescita sostanziale di coloro che appartenevano, o dichiaravano di appartenere, o aspiravano appassionatamente ad appartenere, alla «classe media» come un insieme organico. Una delle cose che legava assieme tutti i suoi membri, senza alcun dubbio, era lo shopping. «Ci si tuffano come ci si tuffa in una carriera» scrisse H. G. Wells in quel capolavoro tipicamente edoardiano di *Tono-Bungay*: «Parlano di beni, li pensano e li sognano come una classe». I beni in mostra in questa esibizione appartengono all'estremo milionario del mercato, ma non dovremmo mai dimenticare che gli oggetti in stile art nouveau o quelli segnati dal marchio di fabbrica del movimento – motivi botanici curvilinei, corpi femminili con scie di capelli e panneggi –, erano disponibili in tutte le fasce di prezzo. La prossima volta che andate in Francia, guardate la moneta di un franco. Fu disegnata nel 1895 specificamente per enfatizzare la modernità, sia estetica sia morale. Da allora non è più stata ridisegnata. E mentre scrivevo dell'art nouveau nel mio *L'età degli*

imperi, alla fine degli anni Ottanta, mi ritrovai a mescolare il mio tè con un cucchiaino di poco prezzo, fatto in Corea, le cui decorazioni derivavano dall'art nouveau.

Ma un altro, e anche più importante elemento della coscienza della classe media – giacché le finanze di così tanti aspiranti allo status di classe media erano troppo limitate per lo shopping di lusso – era un comodo stile di vita domestico attrezzato ad hoc per il relax nel «lounge». Una vita del genere era preferibilmente vissuta ben lontano dagli strati inferiori, tra famiglie «come noi» – cioè in distretti e sobborghi di classe media – che facevano acquisti nei nuovi grandi magazzini, molti dei quali erano a quell'epoca in corso d'opera. Era per la fascia più bassa di simili ceti che la produzione di fabbrica abbassò il prezzo dei prodotti art nouveau. I sobborghi erano parte essenziale delle nuove metropoli. Naturalmente, al di fuori del mondo anglosassone dovevano ancora raggiungere i livelli più bassi della classe media. Vivere in una «villa» o in un «cottage» centroeuropeo indicava un reddito e uno status sociale considerevolmente più elevati che vivere a Upper Tooting, della cui imitazione degli interni «Liberty» si prendeva gioco *Punch* nel 1894.¹¹

Fu l'assunzione da parte delle élite borghesi che effettivamente governavano le città e organizzavano la loro modernizzazione in quest'epoca a fare dell'art nouveau, in un modo o nell'altro (soprattutto come espressione di orgoglio regionale o autoaffermazione personale), più di un'arte «borghese». Qui la possibilità di incrociare il modernismo con uno stile nazionale adatto, reale o inventato, era allettante: asiatico a Budapest, nordico a Helsinki, slavo in Boemia. Barcellona è uno stupendo esempio di come la pianificazione urbana coincise con lo stile «modernista» di cui la borghesia catalana locale si gloriava nella propria ascesa e ricchezza, e con cui si distingueva dai suoi governanti parrucconi di Madrid. L'elettrificazione e la nuova art nouveau, tipicamente nota come «modernismo», andavano assieme cercando di trasformare una capitale provinciale in una città del mondo, per creare quello che i suoi ideologi chiamavano «quella Barcellona imperiale che diffonde la ricchezza e la cultura di tutta la Catalogna, anzi di tutto il popolo iberico della trionfante Iberia di domani».¹² E, tra le altre cose, era lo stile in cui le giovani coppie borghesi sceglievano di arredare i loro nuovi appartamenti nei nuovi quartieri borghesi.¹³

Ma mettiamola diversamente. Attorno al 1900, una certa versione di art nouveau era l'idioma con cui città di rilievo secondario o anche inferiore cercavano di stabilire una propria superiore modernità rispetto alle capitali imperiali, Pepsi-Cola urbane contro le dominanti Coca-Cola, sebbene la maggior parte di esse non uguagliassero Barcellona quanto a velleità imperiali. Non che questo riguardasse l'art nouveau sponsorizzata dallo Stato di Vienna e Parigi, ma le speciali congiunture politiche dei governi francese e asburgico qui non ci riguardano. In ogni caso l'art nouveau non era l'unico stile per la borghesia di fine secolo. Né l'unico stile in cui l'arredo urbano fu rinnovato attorno al 1900: per citare un esempio ovvio, influenzò a malapena la metropolitana di Londra.

Ciò ci lascia con un interrogativo che tutti i visitatori di questa mostra devono essersi posto: come mai durò tanto poco, a meno da non includere l'impatto del movimento britannico *arts and crafts*, che non si può adattare del tutto all'art nouveau e il cui ruolo nella genesi dello stile moderno fu argomentato in maniera convincente da Nikolaus Pevsner?

E anzi, nel lungo periodo la famiglia di stili art nouveau si dimostrò abbastanza inadatta alla soluzione di questi problemi di crescita urbana e organizzazione, pratici o simbolici che fossero. Nelle carriere dei migliori architetti l'art nouveau e gli stili a essa corrispondenti (per esempio l'*arts and crafts* in Gran Bretagna) sono una tappa sulla strada del modernismo. Lo stile dominante dell'architettura del nuovo secolo doveva essere asciutto, rettilineo, funzionalista. Condivideva l'appassionata modernità dell'art nouveau, il suo rigetto dei modelli classici e di quelli storici, le aspirazioni funzionaliste di architetti come Otto Wagner a Vienna, ma rifiutava due cose profondamente insite nell'art nouveau: l'idealizzazione dell'artigianato pre o non industriale e, soprattutto, il desiderio di esprimere la modernità simbolicamente, attraverso un'elaborata ornamentazione ispirata a forme viventi. Entrambe costituivano un handicap per l'art nouveau. Ovviamente, qualunque stile adatto alla società dei consumi di massa del nuovo secolo, compreso il consumo di massa della classe media, aveva dovuto respingere l'anti-industrialismo, giacché doveva essere adatto alla produzione di massa e reso compatibile con la macchina.

Ciò si rivelò curiosamente più facile per il tipo di *arts and crafts*

alla William Morris nonostante la sua idealizzazione del passato gotico: il suo appassionato impegno sociale per un ambiente di vita migliore, più bello e più comodo per la gente comune implicava la produzione per l'uso quotidiano per tutti. Per questo, come riconosciuto da Pevsner, vi è una strada che da William Morris conduce dritto al Bauhaus. Non c'era un'equivalente costrizione tecnica a rifiutare l'ornamento – curvo o altrimenti – nel nome del funzionalismo puro, ma bisogna ammettere che la tendenza verso un certo rigoglio barocco, in particolare nei pezzi art nouveau sponsorizzati dal governo francese nell'esposizione del 1900, poteva davvero ostacolare la realizzazione di prodotti atti al proprio scopo. Come per esempio la leggibilità nei manifesti art nouveau.

In ogni caso, vi erano cose per cui l'art nouveau semplicemente non era adatta. Quando architetti *Jugendstil* della *Werkbund* tedesca come Peter Behrens si trovarono a lavorare per le grandi corporation industriali come la Aeg, che ne era essa stessa membro, si trovarono inevitabilmente a disegnare in maniera assai differente dal modo in cui costruivano una casa privata. Né gli si addicevano granché i grandi progetti sociali come le case popolari municipali. Non è dunque sorprendente che nella sua forma estrema l'art nouveau sia durata solo alcuni anni. Ma potrebbe esserci un'altra ragione per la sua breve vita. La belle époque della borghesia europea prima del 1914 a cui i suoi eredi continuavano a guardare con nostalgia, finì. Nella maggior parte d'Europa le famiglie sicure di sé, danarose, che costruivano città e avevano una servitù non sopravvissero alla Prima guerra mondiale. Eppure la forma d'arte sopravvisse dall'altra parte dell'Atlantico attraverso una diretta, sebbene meno curvilinea, discendente dell'art nouveau francese, ovvero l'art déco. Sopravvisse come volto pubblico della prosperità metropolitana americana negli anni Venti del Novecento. La vista della città di New York è ancor oggi dominata da due monumenti architettonici in quello stile, il Rockefeller Center e il Chrysler Building, completati giusto in tempo per il grande crollo di Wall Street del 1929. Nondimeno, la belle époque finì con la grande Depressione degli anni Trenta anche negli Usa.

Gli ultimi giorni dell'umanità

L'opera di Karl Kraus non può essere separata dalla sua vita perché lui stesso fece, nelle parole di Bertolt Brecht, «della propria persona una verga con cui fustigare l'indegnità della sua epoca».

Eppure non c'è granché da dire circa la sua vita. Nacque nel 1874 in una piccola città boema, figlio minore di un ricco industriale ebreo attivo nel campo della carta. La ricchezza della sua famiglia gli avrebbe garantito in seguito l'indipendenza economica su cui erano basati sia il suo ruolo nella vita pubblica e culturale sia il suo stile di vita, quello di un solitario consapevolmente eccentrico. Nel 1877 la famiglia si trasferì a Vienna, dove Kraus trascorse praticamente tutta la vita, a parte i lunghi viaggi, le gite in campagna e in Germania che erano frequenti all'epoca presso le classi agiate. Fu proprio in Germania, tra scrittori e artisti dello spettacolo, che in seguito trovò forse non molti più ammiratori, ma di certo meno nemici. Morì a Vienna a 62 anni, il 12 giugno 1936.

Scelse una vita da outsider per principio. Come Groucho Marx, rifiutò di iscriversi a qualsiasi club che lo avrebbe accettato come membro. Non apparteneva a nessuna scuola, anche se potrebbe essere «categorizzato» come parte della seconda avanguardia viennese che prendeva le distanze dal «modernismo» degli anni Ottanta dell'Ottocento, da Bahr e Hofmannsthal, Klimt e lo *Jugendstil*, Schnitzler e il naturalismo. Non ebbe una scuola propria, sebbene abbia attirato e influenzato altri outsider di talento (a Vienna Schönberg, Wittgenstein, Loos, Kokoschka, i giovani socialdemocratici ed espressionisti; più tardi, in Germania, Benjamin e Brecht), e si fece paladino di scrittori sottovalutati. Non collaborò mai con alcun giornale o rivista. Alla fine fu un passo logico per lui pubblicare una sua rivista, che

usciva come e quando gli piaceva, e di scriverla tutta da solo. Chiunque volesse ascoltare le sue opinioni doveva fare una scelta consapevole, andando a cercare i suoi scritti oppure lui in persona, nelle parole pronunciate o cantate durante le sue famose serate di spettacolo, alle quali si presentava, tra l'altro, completamente solo.

La sua vita pubblica consistette in questo monologo durato tutta una vita e rivolto al mondo. In privato condusse un'esistenza, per così dire, isolata dal grande pubblico, che rifiutava in quanto tale camminando da solo nelle strade di Vienna: «un uomo piccolo, leggermente corpulento, ben rasato, miope, con lineamenti nobili, duramente marcati», riconosciuto e salutato dai passanti – Vienna è una grande città di provincia –, ma respingendo sistematicamente i saluti di chi non conosceva personalmente. Non apparteneva ad alcun circolo. Lavorava a lungo e intensamente, era un nuotatore entusiasta e perseguitò i propri nemici senza tregua, con la soddisfazione del virtuoso guerriero a cui il cattivo fornisce l'opportunità di dimostrare la propria superiorità. Non si sposò mai, benché durante la Prima guerra mondiale avesse chiesto in matrimonio la baronessa Sidonie Nádherný von Borutin, il cui amore rese il periodo degli *Ultimi giorni dell'umanità* per lui meno intollerabile. (A Kraus piaceva frequentare i circoli della nobiltà boema; inoltre, secondo la sua amica, la principessa Lichnowsky, aveva «un segreto che gli permetteva tranquillamente e informalmente di accattivarsi i membri migliori della società».) Il matrimonio non si fece: si dice che il poeta Rainer Maria Rilke avesse richiamato all'attenzione della baronessa gli svantaggi di un'unione con un ebreo di classe media, per quanto brillante e gradevole.

Era odiato, riverito, preso senz'altro sul serio. La stampa viennese nel suo complesso faceva finta di ignorarne l'esistenza. Per i suoi ammiratori era il fustigatore di un'epoca corrotta. Che le figure letterarie fossero «genuine e sincere, oppure superficiali e disoneste era riconoscibile dal loro atteggiamento nei confronti di Karl Kraus» scrisse Friedrich Austerlitz sulla «Arbeiter-Zeitung», sebbene Kraus non avesse risparmiato nemmeno il suo giornale. Solo il nazionalsocialismo fu in grado di zittirlo. Non comprese più il suo tempo dopo l'ascesa al potere dei nazisti e morì in solitudine.

Lo straordinario talento del giovane Kraus per la scena, che gli

rimase preclusa per ragioni fisiche, forse anche più che per questioni letterarie, divenne evidente già in gioventù. All'età di diciott'anni scriveva per alcuni periodici e tenne la sua prima conferenza. Nel corso degli anni Novanta dell'Ottocento si fece un nome come giornalista, critico e polemista politico-letterario, contro Hermann Bahr e i modernisti degli anni Ottanta, e contro il sionismo moderno di Theodor Herzl. La «Neue Freie Presse», il più importante giornale della classe media liberale asburgica, ne fu abbastanza colpito da offrire al venticinquenne la successione al brillante Daniel Spitzer (il buon austriaco è soprattutto un austriaco cauto) come direttore del satirico «Feuilleton» (che trattava anche di arte).

Kraus rifiutò l'offerta e, nello stesso anno in cui ripudiò la comunità ebraica, fondò il suo periodico, «Die Fackel» (La fiaccola). La piccola rivista, dalla copertina rosso chiaro e dalla pubblicazione sporadica, che gradualmente perdeva collaboratori, sostituiti da suoi feroci commenti, era il microfono attraverso il quale indirizzava le sue parole verso – o piuttosto contro – il mondo. Divenne «Fackelkraus», una sorta di ruolo di profeta biblico della tarda epoca asburgica e della nuova cultura dei media di sviluppo recente, con la stessa passione, ma con una prosa più stilizzata e assai più arguta. La polemica era per lui una necessità morale quanto estetica. Grazie alla sua indipendenza finanziaria fu in grado di portarla avanti fino alla morte, benché dopo il 1933, quando perse i suoi lettori tedeschi e parte di quelli austriaci, prese seriamente in considerazione l'ipotesi di chiudere la rivista. La morte lo salvò da questa decisione, che sarebbe corrisposta a un suicidio intellettuale. Come ogni altra cosa scritta da Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit* (Gli ultimi giorni dell'umanità) fu pubblicato prima su «Die Fackel».

Ai profeti biblici, ai moralisti e anche ai satiristi morali le agende politiche non interessano molto. Lo stesso Kraus scrisse della «tendenza apolitica» di «Die Fackel», della sua «vista non offuscata dagli occhiali di alcun partito politico». Ma apolitico non possiamo affatto definirlo, anche se questioni quali monarchia o repubblica, il diritto all'autodeterminazione nazionale e il suffragio universale lo lasciavano freddo. Si tenne coscientemente al di fuori delle politiche di partito con grande delusione dei socialisti, i quali avrebbero voluto aggiungere il grande oppositore del sistema – che li attaccava meno

sistematicamente e forse con maggior rimorso rispetto agli altri partiti e uomini politici – alle proprie fila. Per un momento, dopo la Prima guerra mondiale, sembrò persino che l'opposizione comune alla guerra potesse creare un rapporto più stretto. Fu solo un'illusione. Kraus non si prestava a nessuno stereotipo politico e rimase estraneo alla politica, anche quando diceva la sua su questioni contingenti. Le vicende politiche erano per lui di secondaria importanza: era convinto che «non fosse negli organi rappresentativi, non nei parlamenti, ma nelle redazioni che i poteri veri e propri erano al lavoro».

Kraus udì, o piuttosto lesse sui giornali, i segnali che lo convocavano all'ultima battaglia. Riconobbe nel giornalismo borghese degli anni prima della guerra e soprattutto nella «Neue Freie Presse», il germe, o meglio in qualche modo già la realtà, della nostra era dei media, costruita sulla vuotezza della parola e dell'immagine. Sapeva «dove perisce lo spirito e dove la frase, la sua carcassa, è più saporita per le iene». La stampa non solo esprimeva la corruzione dell'epoca, ma era essa stessa sua grande corruttrice, semplicemente attraverso «la requisizione di valori attraverso le parole». Il detto di Confucio, che scoprì tardi ma con soddisfazione, sembrava uscito dalla sua stessa bocca:

Se il linguaggio non è corretto, allora ciò che è detto non è ciò che è inteso; se ciò che è detto non è ciò che è inteso, allora ciò che deve essere fatto rimane non fatto; se esso rimane non fatto, la morale e l'arte degenereranno; se la giustizia si svia, il popolo resterà in una confusione impotente. Perciò non deve esserci arbitrarietà in ciò che è detto. Questo è importante sopra ogni cosa.

Karl Kraus dedicò la sua vita all'ordinamento del mondo attraverso le parole. La corruzione dei valori attraverso le parole – pronunciate, udite, soprattutto lette – dà agli *Ultimi giorni dell'umanità* forma e struttura. Non è un caso che ciascun atto della tragedia cominci con i richiami degli strilloni e con titoli di giornale.

Gli ultimi giorni dell'umanità divenne uno dei grandi capolavori della letteratura del XX secolo perché l'epoca («questi grandi tempi che conobbi quando erano così piccoli») finalmente meritava le sventagliate di artiglieria che Kraus aveva indirizzato a obiettivi minori fino al 1914. Benché il suo campo fosse sempre stato la storia mondiale, che come sappiamo è la Suprema Corte di appello del mondo, scrisse *Gli ultimi giorni* come un reporter

locale da Vienna, la cui collocazione idealtipica, che segna l'inizio di ciascun atto, è rappresentata dal Sirk-Ecke, l'angolo tra la Ringstrasse e la Kärntnerstrasse dove si ritrovava tutta la Vienna alla moda per la passeggiata quotidiana. Il suo cosmo era un microcosmo. Fu solo con l'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando a Sarajevo, un nome ancor oggi lugubre, che automaticamente il microcosmo si espanse in macrocosmo e la cronaca locale divenne riconoscibile come commento sulla fine di tutto un mondo, come la «tragedia dell'umanità».

Gli ultimi giorni dell'umanità fu scritto durante la Prima guerra mondiale, che Kraus aveva osteggiato fin dall'inizio e pubblicamente condannato nelle sue conferenze. Scrisse le prime bozze della maggior parte delle scene nelle estati dal 1915 al 1917, e le rielaborò nel 1919 per la pubblicazione in forma di libro. Lo stesso anno fu pubblicato in tre edizioni speciali di «Die Fackel» e nel 1922, in una forma in qualche modo più estesa, dalla sua casa editrice nell'*editio princeps* di 792 pagine. Nella versione originale questo dramma, «le cui dimensioni, secondo misure terrestri del tempo, riempirebbe almeno dieci serate [...] era destinato a un teatro su Marte», e dunque a nessuna rappresentazione terrestre. Fu solo nel 1928 che in linea principio – e contrariamente alle giustificate proteste dei suoi ammiratori – autorizzò il Centro per le arti socialdemocratiche di Vienna ad allestire una versione scenica integrale e, a essere sinceri, inevitabilmente inadeguata. Kraus stesso fece alcune letture di varianti della versione scenica nella primavera del 1930 a Vienna, Berlino, Praga e a Ostrava, ma mai più dopo di allora. Non fu pubblicata che nel 1992.

Quest'edizione degli *Ultimi giorni dell'umanità* non è dunque che una selezione dal grande dramma marziano: più breve e, tra l'altro, per quanto riguarda l'ascesa del nazionalismo, politicamente adattata.

Non può e non dovrebbe sostituire la lettura dell'opera vera e propria. Ma quest'edizione contiene qualcosa che, per quanto essenziale ai suoi lettori, non si trova nell'opera più vasta: i disegni di Georg Eisler. L'edizione originale degli *Ultimi giorni* conteneva solo due illustrazioni: il famigerato frontespizio l'«espressione austriaca» con il boia gioviale, assiso su un cadavere, circondato da altri austriaci con e senza uniforme i quali vogliono anch'essi figurare nella foto, e l'immagine finale di

un crocefisso distrutto dal fuoco di artiglieria su campo aperto. (Una era la riproduzione di una cartolina illustrata in vendita negli ambienti della monarchia dopo l'esecuzione del socialista italiano Cesare Battisti; l'altra era stata inviata a Kraus dal giovane Kurt Tucholsky.) L'edizione illustrata di una tragedia mondiale che, come il genocidio, deve eludere qualsiasi rappresentazione diretta sembra di primo acchito presuntuosa. Ma ciò che Georg Eisler commenta e spiega con i suoi disegni non è l'argomento, bensì l'autore. Da viennese, Eisler aveva, per così dire, assimilato Kraus con il latte materno. Figlio di un allievo di Schönberg e a sua volta allievo di Kokoschka, che tra gli artisti visivi aveva il rapporto più stretto con Kraus, Eisler crebbe con Kraus anche come artista. Nessuno è in una migliore posizione per creare un ponte tra il testo degli *Ultimi giorni* e il lettore moderno.

Questo testo è oggi accessibile solo con difficoltà. Per i viennesi della generazione mia e di Eisler, *Gli ultimi giorni* fa parte semplicemente delle nostre vite. La copia della prima edizione, che rileggo continuamente, porta sul frontespizio il nome di mia madre, una dei molti ammiratori di Kraus con un background di classe media. L'«aspetto austriaco» accompagnò la mia infanzia. Troppo giovane per aver vissuto la Prima guerra mondiale e la fine della monarchia, conobbi entrambe attraverso questo libro. Scoprii dell'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando sulla Ringstrasse da Karl Kraus nel preludio al dramma, che purtroppo non fu incluso nella versione scenica. (Strillone: Edizione Straordinaria! Assassinato l'erede al trono! Arrestato il colpevole! Un passante [alla moglie]: «Grazie al cielo non è un ebreo».) Ho imparato per la prima volta la storia del mondo negli accenti dei luogotenenti Pokorny, Nowotny e Powolny, dell'abbonato e del patriota, del vecchio Biach e i ragazzi Gasselseder e Merores, ai quali Georg Eisler ha ora dato volti e forme. Anche il dialetto viennese è quello della mia infanzia. Per i viennesi della mia età gli *Ultimi giorni*, nonostante tutte le allusioni a figure e a eventi dell'epoca ormai dimenticati, è comprensibile, persino scontato. Ma per altri, e in particolare per lettori non austriaci che si trovano catapultati direttamente in questa colossale, ineffabile opera visionario-documentaria, lo è ben poco.

Ma ha forse bisogno di un commento quest'opera? Non ci è oggi indifferente, come lo è sempre stato, a chi e a cosa si

riferiscano le scene degli *Ultimi giorni*? Chi provocava la rabbia e il disprezzo di Kraus? Queste scene e questi personaggi, come la dimenticata corrispondente di guerra Alice Schalek e le citazioni da ingialliti articoli di giornale, esistono, per noi e per il futuro, solo attraverso Kraus. Non è abbastanza sapere che «le più improbabili conversazioni qui tenute sono state trascritte parola per parola; le più clamorose invenzioni sono citazioni»?

Sì e no. Per esempio, è senz'altro irrilevante che Hans Müller, che ha alcune battute idiote nella prima scena del primo atto, fosse un drammaturgo allora noto e di successo, oggi comprensibilmente dimenticato. Una piccola nota a piè di pagina basta a riscattare il senso della scena quarta del primo atto, la conversazione dei quattro (reali) leader militari attraverso le generazioni: «Der Riedl», a cui il generale asburgico scrive una banale cartolina «dal lontano accampamento», era il proprietario di un popolare caffè viennese.

D'altra parte, è tipico di un'epoca le cui membra putrescenti Kraus osservò fino all'amputazione il fatto che tale opera consista *soltanto* in ciò che è stato specificamente visto e sentito, che si è colto parola per parola. Non si tratta di comprendere «il dialetto sciatto e in via di dissoluzione degli ultimi viennesi, che è un groviglio tra un viennese e un ebreo», che è meno ostico per il lettore tedesco di oggi di quanto non sia il testo di Shakespeare per lo studente inglese di scuola secondaria, bensì di cogliere il caratteristico tono dell'epoca. Ciò è particolarmente cruciale per uno scrittore come Kraus: la sua idea di parola era, in effetti, legata al suono. Il testo scritto e interpretato, entrambi sostitutivi della carriera di attore che gli era stata negata, sono strettamente connessi. La sua prosa, meravigliosa ma spesso involuta, che nel testo scritto richiede attenzione continua, si accendeva decisamente se letta ad alta voce. «Sono forse il primo caso di scrittore a vivere la propria scrittura in termini allo stesso tempo teatrali» commentò. «Ciò che scrivo è recitazione scritta.»

Non è probabilmente un caso che Kraus, più o meno nello stesso periodo (1910-11), decidesse di dirigere «Die Fackel» come un monologo puro e tornasse alle pubbliche serate di lettura che aveva abbandonato sin dai primi anni Novanta.

«Ho soccorso l'essenza [dell'epoca]» scrisse in uno dei monologhi del *Nörgler* [Il brontolone] nell'edizione completa degli *Ultimi giorni* «e il mio orecchio ha scoperto il suono delle

azioni, i miei occhi il gesto del parlato, e la mia voce, anche solo ripetendo, ha citato in modo tale che il tono fondamentale è rimasto fisso per tutto il tempo.» Sono esattamente questo «gesto del parlato», le azioni e gli atteggiamenti, il linguaggio del corpo che è parte dell'inflessione dell'epoca a riflettersi nei disegni di Eisler. Sono perciò un importante contributo alla comprensione del testo.

Ma ciò è importante anche per un'altra ragione. *Gli ultimi giorni dell'umanità* non era solo una protesta contro la guerra e la corruzione della tragedia del genere umano da parte del giornalismo («Facciamogli vedere come pregano»). Il libro era anche un appello appassionato contro l'Austria degli Asburgo che Kraus, non senza motivo, considerava responsabili dello scoppio delle ostilità; contro quel «volto austriaco» che vaga attraverso le scene del suo dramma in infinite varianti, ma sempre con la stessa superficialità. «Non è quel volto, non l'Austria, non la guerra,» scrisse nel suo *Nachruf* (Necrologio) della monarchia subito dopo la guerra «non è quello spettro avido e assetato di sangue, con pretese di bisogni e di morte, di danze e svaghi festaioli, di odio e di sport, che ci perseguita dalla sua tomba nella notte dei secoli? [...] Perché questo, quello, l'uno e i molti erano assassini non solo perché erano i tempi dell'omicidio, ma quelli della mancanza d'immaginazione.» È il volto degli ufficiali sul Sirk-Ecke («il fronte della Ringstrasse di quella fortezza del peccato»), dei generali che erano interessati alla mappa del teatro di guerra soltanto di fronte al fotografo (l'espressione *photo-opportunity* non era ancora stata coniata), di reporter e delle figure letterarie bramosi di conflitto, ma che erano affaccendati in altro a Vienna. Per Kraus, non solo la vecchia monarchia era condannata a morire – come del resto sapeva qualunque funzionario del governo viennese –, ma meritava anche la condanna a morte.

Non c'è forse impero che sia stato condotto alla tomba con più diletteggio di quello asburgico. Eppure ci troviamo di fronte al paradosso per cui la morte di nessun altro impero del nostro secolo ricco d'imperi, abbia prodotto letteratura così importante. Pensate a Musil, a Joseph Roth, non meno che al *Buon soldato Sc'vèik* di Jaroslav Hašek e agli stessi *Ultimi giorni dell'umanità*, tutte opere che trattano nello specifico della caduta della vecchia monarchia.

Ciò che lega tutti questi contributi al genere «orazioni funebri d'Austria» è un senso dell'assurdità di questo regime, la commedia della sua tragedia, che proprio non può essere evitata anche dalle denunce più spietate. Anche i (pochi) sguardi retrospettivi ai tempi di Francesco Giuseppe hanno un sorriso ironico.

Nulla, per esempio, è più inumano della scena nell'ospedale militare (atto quarto, scena sesta degli *Ultimi giorni*), che può essere tra l'altro paragonata al meraviglioso ottavo capitolo del *Buon soldato Sc'vèik* (Sc'vèik che marca visita). Eppure la bocca del lettore inorridito non può fare a meno di contorcersi in una risata. Ma chi può ridere di Dachau e Mauthausen? Non ridiamo nemmeno degli ufficiali, dei soldati e degli storpi nei quadri di George Grosz che corrispondono esattamente alle scene della contemporanea Ringstrasse negli atti finali del dramma di Kraus. Gli ufficiali Nowotny, Pokorny e Powolny sono orribili perché sono anche comici: non meno orribili, ma decisamente più comici delle figure tedesche negli *Ultimi giorni*. E questo non perché Kraus avesse un migliore orecchio per il parlato viennese che per i modi di dire tedeschi, ma perché era lecito affermare che la situazione dell'Austria fosse disperata, ma non seria.

L'impero tedesco era assurdo solo agli occhi degli stranieri, mai per i suoi cittadini. Il clima specifico della monarchia degli Asburgo, così favorevole alla letteratura, può anche risultarci più vicino grazie ai disegni di Eisler.

Questo clima spiega inoltre perché la guerra per Kraus fosse qualcosa in più dell'irruzione della crudeltà e dell'omicidio di massa nella società ordinata. La riconobbe immediatamente come il crollo di un intero mondo, cioè la civiltà liberal-borghese del XIX secolo alla quale – pur contro voglia – lui stesso apparteneva.

Questo perché la Vienna degli ultimi anni di Francesco Giuseppe fu, da molti punti di vista, l'incontro dei burocrati giuseppinisti illuminati con la borghesia ebraica illuminata, ambedue dediti a un grande ciclo di architettura pubblica lungo il Ring, manifesti ideologici del liberalismo borghese del suo secolo e sua classica espressione. Entrambi erano sotto assedio: uno strato sottile dei lettori germanofoni «colti» della «Neue Freie Presse» esitanti davanti alle masse della popolazione slava rurale, sostenitori di uno Stato senza futuro. Certo è che dalla fine del secolo i viennesi erano già molto più acutamente consapevoli

della crisi di questa civiltà che altrove in Europa. Kraus, che desiderava la caduta del mondo liberale, era preparato. Ma dacché era Vienna che attaccava – o perlomeno i lettori della «Neue Freie Presse» non solo come «kakaniani» (per usare il termine di Musil) ma come paradigma del totale sviluppo della società liberal-borghese e tecnologico-capitalistica –, la guerra coincise per lui con gli ultimi giorni non solo dell'Austria, ma del genere umano. Perché dopo questo crollo non ci sarebbe stato modo di tornare indietro. Si poteva solo compiere un passo avanti in un futuro indicibilmente apocalittico.

Ma la monarchia moribonda diede a Kraus qualcosa in più. Gli permise di scrivere un'opera anche *durante* la guerra, quando altrove avrebbe potuto essere composta soltanto in seguito, come modo per affrontare un passato traumatico ma personale, come per esempio nel caso della memorialistica di guerra che cominciò a comparire in Germania dieci anni dopo il collasso. Dove se non nella monarchia asburgica sarebbe stato concesso a un oppositore della guerra di protestare pubblicamente contro di essa a voce e per iscritto? Dove altro una simile conferenza avrebbe potuto «prendere di fronte a un pubblico che consisteva in parte di ufficiali e altro personale militare la forma di una dichiarazione aggressivamente pacifista che [siamo nella primavera del 1918] scatenò quasi unanimemente nel pubblico un accordo entusiastico» o che in ogni caso venne denunciata come tale dal centro per la resistenza alla propaganda nemica del ministero imperiale e reale della Guerra? E dove un sovrintendente di polizia del distretto in questione, «che aveva assistito a questa conferenza come rappresentante del governo», avrebbe potuto informare il suo dipartimento che Kraus aveva effettivamente tenuto una conferenza sui gas asfissianti, «che fece un'impressione estremamente spiacevole, anche penosa» sul sovrintendente, che però «non aveva trovato ragioni per intervenire»?

La polizia viennese aveva raggiunto un accordo con l'autore per cui l'opera già pubblicata nella «Fackel» poteva essere letta in pubblico, a patto che consegnasse i brani ancora inediti per la censura. Kraus da parte sua, convocato dalla polizia dopo una denuncia, reagì con una minaccia di diffamazione nei confronti di uno sconosciuto che aveva riportato in modo scorretto i contenuti del suo discorso contro la guerra. La storia mondiale avrebbe

archiviato la pratica della stessa Austria degli Asburgo prima che quel che rimaneva del suo ministero della Guerra potesse chiudere quella del caso Kraus.

Gli eventi e le esperienze che Kraus visse si svolgono in un arco storico tutto sommato ristretto. Vi sono avvenimenti nel nostro secolo che spazzano via anche il sorriso più velenoso dalla faccia del più appassionato scrittore satirico. Karl Kraus stesso disse del nazionalsocialismo: «Sull'argomento Hitler non mi viene in mente niente», e quando alla fine gli venne in mente qualcosa, il linguaggio non era più adeguato. «Il mondo si addormentò quando quel mondo si svegliò.» Nella storia dell'Unione Sovietica c'era un posto per l'autore satirico al tempo della Nuova politica economica e nell'era Brèznev, che tra l'altro a volte fa pensare agli ultimi giorni degli Asburgo; ma non nei tempi cupi di Josef Stalin, su cui ancora oggi nessuno ironizza, nemmeno in retrospettiva.

Kraus ebbe la fortuna di vivere quasi fino alla fine dei suoi giorni in un mondo e in un'era in cui poté scrivere liberamente, in cui la disumanità non era ancora tale da costringere le parole – e ancor di più la satira – al silenzio. Fu ancora capace di trovare le parole per il primo grande atto tragico del XX secolo, la guerra mondiale del 1914. Le trovò negli editoriali, gli annunci, le conversazioni udite per caso, i resoconti dei giornali di un'epoca in cui, comprese, si stava rappresentando una tragedia i cui personaggi principali non erano Re Lear, ma il buffone di corte, non Amleto, ma Rosencrantz e Guildenstern. Trovò parole per l'indicibile in un'epoca in cui non era ancora diventato tale.

Bertolt Brecht scrisse per lui il necrologio migliore e più lapidario: «Quando l'epoca levò una mano violenta su di sé, quella mano fu lui».

Cosa è rimasto, cosa ci si ricorda e cos'è ancora utilizzabile nel patrimonio della cultura borghese classica?

La cultura «alta» è sia un meccanismo per generare prodotti permanenti sotto forma di oggetti preservabili – edifici, quadri, libri eccetera – sia una serie di flussi variabili di azioni che potremmo chiamare «performance» – cantare, recitare, danzare eccetera – che sono per natura effimere, sebbene possano lasciare documenti permanenti grazie alla tecnologia del XX secolo: dischi, film, supporti fissi o mobili. Per di più alcune performance – benché non tutte – avvengono in speciali edifici che possono costituire parte di quello che è considerato il patrimonio culturale preservabile. Anzi, fin dall'avvento degli apparecchi domestici per diffondere la cultura – la radio negli anni Trenta, la televisione e infine i sempre più adattabili dispositivi portatili d'inizio XXI secolo – l'ambito per i luoghi formali della pubblica performance si è ristretto più che mai, ma l'orgoglio nazionale – se non la megalomania – ha tuttavia continuato a moltiplicare questi luoghi e queste reti. Che sono stati particolarmente stimolati dall'aumento di eventi globali come i Giochi olimpici.

Questo saggio non si occupa nello specifico della cultura nel senso antropologicamente più ampio, sebbene in realtà i suoi procedimenti e gli oggetti che genera siano sempre, anche oggi, visti come parte del patrimonio nazionale da conservare in musei specializzati e siti culturali. Ma, come vedremo, non può evitare gli spinosi problemi dell'«identità culturale».

Fino all'avvento di una cultura guidata dal mercato di massa nel XIX secolo, era il mecenatismo a commissionare e collezionare la maggior parte degli oggetti della cultura alta, eccetto quelli generati dal primogenito della rivoluzione tecnologica, la stampa. Di qui la persistenza – che tuttora domina

i collezionisti di «opere» uniche, irripetibili e di conseguenza costose – di quello che viene ancora definito «il mercato dell'arte». In Europa i produttori di arte non riproducibile dipendevano largamente dalle corti dei sovrani, principi e nobili, dai cittadini patrizi e milionari e, naturalmente, dalla Chiesa. La grande architettura dipende essenzialmente da questa forma di mecenatismo in cerca di prestigio e proprio per questo potrebbe fiorire meglio del resto delle arti figurative.

Il mecenatismo ha sempre svolto un ruolo minore per le arti dello spettacolo, fermamente radicate nelle pratiche e nell'intrattenimento della gente comune, ma certe elaborazioni specifiche di queste furono fatte proprie dalla cultura ecclesiastica e curiale, e da tale mecenatismo divennero così in gran parte anche dipendenti. Alcune lo sono ancora, in particolare l'opera e il balletto. Il ruolo di mecenate è stato conquistato, di solito, dallo Stato o da altri organismi pubblici e più raramente (come negli Usa) dal *campanilismo* [in italiano nel testo, *N.d.T.*] del patriziato di un miliardario locale. Direi tra l'altro che, a differenza delle squadre di calcio, i maggiori complessi multifunzionali non sono finora stati rilevati come generi di lusso da singoli supermiliardari. La tipica soluzione borghese del XIX secolo di gruppi composti da amanti dell'arte più o meno ricchi, regolarmente abbonati o proprietari di poltrone o palchi nei teatri, è gradualmente scomparsa.

La produzione culturale, compresa la performance per il profitto in un mercato di massa, basata com'è sull'«era della riproducibilità tecnica» è essenzialmente un prodotto del XX secolo, sempre escludendo la produzione a stampa. In teoria la sua fortuna dipendeva dalle vendite, e pertanto non richiede supporto, sovvenzione o conservazione istituzionale. Non vi è motivo per cui *Trappola per topi* di Agatha Christie non dovrebbe continuare per altri cinquant'anni a riscuotere successo grazie alla propria forza intrinseca. Viceversa, con il declino dell'affluenza al cinema, il grosso delle sale britanniche – a partire da quelle piccole fino agli auditorium da cinquemila posti del Kilburn State – è scomparso dalla vista e dalle mappe, suscitando meno proteste che per un unico arco di fronte a Euston Station. Nacquero e vissero secondo il botteghino. A volte capita tuttavia che produzioni di spettacolo impostate per il mercato fatichino a trovare un pubblico permanente che sia sufficientemente ampio.

Possono dunque richiedere sovvenzioni o assistenza perché i loro professionisti e prodotti, come la musica jazz o qualche film di avanguardia, sono considerati culturalmente – o per altre ragioni extraeconomiche – di valore, ma non riescono a guadagnare un ritorno commerciale adeguato. Possono dunque trovarsi integrate nell'infrastruttura della produzione culturale come nell'enclave della musica classica (per esempio il Lincoln Center di New York), e sempre più nelle istituzioni dell'istruzione superiore.

A questo punto è necessario operare una distinzione tra «cultura nazionale», definita di solito nei termini di un'unità etnico-linguistica esistente o anticipata, e il corpus di prodotti e attività di alto prestigio (soprattutto nell'Europa del XIX secolo) come quello della «cultura alta» universale o «classica», adottato come tale dalle élite delle società extraeuropee in via di entusiastica modernizzazione, il che significa europeizzazione. Grazie all'elevato prestigio di questo corpus e al potenziale per le spese voluttuarie messo in campo da parte di generazioni successive di nuovi ricchi e potenti, le cose stanno così ancora oggi, informando – specialmente nelle arti figurative e nella musica – i contenuti di musei e gallerie, il repertorio di concerti e opere, l'ingaggio di musicisti e cantanti a Tokyo, Pechino e Seul come a Stoccolma e Los Angeles, soprattutto come uno storico susseguirsi di «grandi opere» di «grandi artisti».

La divergenza fra cultura nazionale e universale è ben illustrata dalla differenza tra il primo e il secondo museo di Oskar Reinhart, uno dei grandi collezionisti svizzero-tedeschi a Winterthur. Il suo primo museo era specializzato in pittura tedesca, austriaca e svizzera del XVIII e XIX secolo, molta della quale piacevole ma, per così dire, non appartenente al circuito turistico-culturale. Nella sua villa privata Reinhart allestì invece una seconda galleria di «grande arte» universalmente riconosciuta, che rimane una delle grandi collezioni private d'arte del XX secolo. Il contenuto di simili musei non è nazionale, benché situato in posti specifici, e non appartiene a un singolo patrimonio nazionale, a prescindere da come sia stato messo insieme (razzia, conquista, monarchia, denaro, mecenatismo). Che alcune di queste collezioni diventino il nucleo fondante di musei nazionali ufficialmente designati o meno, il loro reale scopo è sovranazionale. Tuttavia è sorto un nuovo problema nel mondo globalizzato della decolonizzazione e del turismo moderno, e cioè

la concentrazione del corpus dell'«arte elevata» universalmente accettata soprattutto nei musei e nelle collezioni degli ex imperi occidentali (vale a dire, fino al XX secolo, in gran parte europei) e le accumulazioni dei loro governanti e ricchi cittadini. Questo ha portato a richieste di rimpatriare tali opere nei loro territori d'origine da parte degli Stati che ora li occupano, come Grecia, Turchia, e Africa Occidentale.

Se ciò ancora provoca molte controversie, è abbastanza improbabile che la distribuzione geografica della grande arte universale cambierà radicalmente, dal momento che nessun museo importante nei Paesi emergenti, per quanto ricco, può competere con la concentrazione schiacciante dell'«arte elevata» globalmente riconosciuta in Europa e negli Usa, e le collezioni occidentali grazie a conquista, razzia e frodi sono tutt'altro che prive di tesori delle altre grandi culture. Questa distribuzione sarà tuttavia influenzata da un altro sviluppo dell'ultimo mezzo secolo: l'ascesa del museo che costituisce l'attrazione culturale maggiore indipendentemente dal suo contenuto. Questi impressionanti e solitamente audaci edifici sono costruiti da architetti universalmente riconosciuti allo scopo di dotare dei centri altrimenti periferici o provinciali di importanti poli d'attrazione. Quello che vi accade all'interno è irrilevante o secondario, come nel caso pionieristico della Tour Eiffel, che esiste unicamente per essere osservata in quanto tale. Il noto Jewish Museum di Berlino di Daniel Libeskind perde in realtà molto del proprio potere simbolico quando si tenta di riempirlo con mostre tematiche. La Sydney Opera House dei primi anni Settanta è un esempio noto, ma negli anni Novanta l'altrimenti ordinaria città di Bilbao si trasformò in un centro turistico globale grazie al museo Guggenheim di Frank Gehry. Ciononostante, collezioni di importanza globale in Spagna come il Prado e la Thyssen-Bornemisza non hanno ancora bisogno di affidarsi a scenari architettonicamente acrobatici. D'altro canto, dal crollo della modernità negli anni Cinquanta, l'arte figurativa contemporanea è tesa a trovare simili spazi istrionici e funzionalmente indeterminati, congeniali alla performance e all'esposizione. Così facendo, potrebbe davvero pregiudicare la differenza tra arte «globale» e «locale» appropriandosi di parte del vecchio fascino, come sembra essere accaduto tra la Tate Britain e la Tate Modern a Londra. Il problema non consiste nel patrimonio

di prodotti di ambito puramente nazionale o provinciale che di solito godono della protezione di autorità patriottiche e di collezionisti, e che anzi spesso mobilitano scarso interesse al di fuori della loro «nazione». Consiste piuttosto nei prodotti, in origine nazionali o meno, che sono considerati parte del canone internazionale delle «arti», vuoi per via di conquistatori, vuoi, com'è oggi più probabile, per via del mercato. Sono queste le opere che meritano delle offerte o che vale la pena rubare, contrabbandare e falsificare.

Tutto ciò pone il problema di adattare le arti all'identità culturale. Cos'è l'«identità culturale»? Non c'è nulla di nuovo circa il concetto di un senso collettivo di appartenenza a qualche gruppo di «noi», definito negativamente attraverso il non appartenere ad altri gruppi di «loro». In realtà, tutti noi siamo simultaneamente membri di svariate di queste collettività, sebbene gli Stati-nazione – e fin dagli anni Sessanta gli ideologi della «politica dell'identità» – abbiano insistito sul fatto che un simile ruolo dovrebbe esigere un attaccamento primario o esclusivo da parte dei suoi membri. Il vecchio militante socialista inglese che sul letto di morte proclamava di credere in Gesù Cristo, in Keir Hardie e nello Huddersfield United non avrebbe superato questo test, a meno di non dichiarare prima di tutto la propria lealtà all'Union Jack. Un senso di identità collettiva in quanto tale non ha tuttavia una particolare dimensione culturale, sebbene possa costruire certi segni culturali come indicatori di differenza, o anche servirsene; in ogni caso, di certo non la lingua, così spesso identificata con i valori base di un popolo dagli intellettuali che si prefiggevano di costruirla a questo scopo. Anzi, non era né poteva essere radicata nella vita di popoli incapaci di comprendere alcun linguaggio nazionale fin quando questi ultimi non lo avessero appreso da un sistema nazionale di istruzione o non fossero stati arruolati nelle forze armate di uno Stato.

In un'ottica di «patrimonio», la «cultura nazionale» ha pertanto un significato politico. Nella misura in cui la maggior parte delle entità politiche oggi nel mondo sono o aspirano a essere Stati-nazione, la «cultura nazionale» ha quasi sempre lo Stato come propria cornice. Poiché la costruzione e la ricostruzione di un appropriato «patrimonio» per la «nazione» sono la funzione spirituale primaria di qualunque nuovo Stato-nazione, esse

includono un incentivo alla conservazione, soprattutto considerato che sono prontamente combinate con la mitopoiesi. È così anche in regioni dove numerosi Stati condividono la stessa lingua o religione: per esempio in vaste zone in cui l'inglese o l'arabo sono la lingua della cultura generale, o il cattolicesimo romano o l'Islam la religione universale. Il fatto che la cultura e l'istruzione rimanessero confinate a minoranze d'élite era in una certa misura compensato dal cosmopolitismo di queste ultime, come lo è oggi per le piccole minoranze di uomini d'affari, tecnici e intellettuali che vivono in vari villaggi globali. Dall'altro capo della scala sociale era compensato inoltre dal localismo di persone che non parlavano la lingua nazionale e la cui unità culturale di base era assai più piccola della nazione. In Italia la graduale nazionalizzazione della lingua – che era parlata solo da una piccola percentuale di italiani al tempo dell'unificazione – si è compiuta mediante l'esigenza da parte dei media di utilizzare un idioma comprensibile a tutti coloro che parlavano i dialetti italiani. I dialetti – privi come sono del potere degli Stati – sono chiaramente in ritirata davanti alla omogeneizzazione linguistica, tranne forse come accenti regionali o anche locali, benché la maggior parte della comunicazione quotidiana in regioni come la Sicilia continui a svolgersi in siciliano.

La trasformazione generale della popolazione contadina in francesi, o italiani, o ruritani da parte dell'amministrazione e dell'istruzione nazionalizzò tuttavia le masse, mentre l'ascesa di vaste classi medie e medio-basse espandeva e nazionalizzava le élite. Per esempio, crearono degli insiemi di uomini e donne per cui i classici della letteratura mondiale erano accessibili solo se tradotti nei loro linguaggi nazionali o adattati in libretti d'opera italiani o francesi. E, secondo lo stesso meccanismo, poterono separare ciò che in qualche modo era stato riconosciuto come parte della «letteratura mondiale» da quello che in pratica è confinato al mercato nazionale (almeno fino all'epoca della televisione) come le *zarzuelas* in Spagna, Gilbert e Sullivan in Gran Bretagna e così tanti romanzi storici nella Germania del XIX secolo, un Paese che vi si dedicò con particolare entusiasmo. Probabilmente la democratizzazione legò ulteriormente il linguaggio nazionale e la cultura allo Stato.

L'istruzione costituiva – e tuttora costituisce – il maggior nesso tra i due. Fu adottata e diretta con gli auspici degli Stati o altre

autorità pubbliche, e ciò è ancora vero tranne che per alcune aree teocratiche. È difficile rendersi conto di come potrebbe essere altrimenti in assenza di unità politiche o autorità sopranazionali effettive. Questa situazione introduce senz'altro alcune distorsioni e spiana la via a numerose operazioni di lavaggio del cervello a livello politico. Di certo la «storia» non può essere solo trattata nei termini del passato di una particolare corrente politica, anche presumendo che abbia dei lunghi trascorsi continuativi, a differenza di ciò che è successo per la grande maggioranza degli Stati-nazione mondiali. Visto il ruolo del passato nella formazione di identità singole e collettive, sarebbe tuttavia irragionevole non aspettarsi che la storia passata di un *Heimat* particolare, piccolo, grande o anche nazionale, sia parte integrante di ciò che apprendono i cittadini di un sistema d'istruzione. Quali che siano le nostre riserve, è difficile negare che l'istruzione (cioè in epoca moderna l'istruzione pubblica su tutto il territorio dello Stato) funzioni come un motore di socializzazione nazionale e di formazione di identità.

Ciò dà allo Stato – e non soltanto a quello dittatoriale – un potere considerevole. Ovviamente, il tipo di Stato che si era soliti chiamare *totalitario*, che concentrava tutto il potere e la comunicazione nelle proprie mani e cercava di imporre una serie omogenea di convinzioni sui cittadini, non è desiderabile, pur non esistendo più in Europa Stati simili, nemmeno in Russia.

Il pericolo principale cui lo Stato può esporre le società liberali non è l'imposizione di una cultura ufficiale o il monopolio del finanziamento culturale. Lo Stato non ha più quel monopolio. Il vero pericolo è cercare d'interferire con la ricerca della verità storica attraverso il potere o il diritto. Gli esempi non mancano, specialmente negli ultimi trent'anni quando la storia – sotto forma di cerimonie e commemorazioni pubbliche finanziate dallo Stato, musei, beni artistici, costruzioni a tema, eccetera – si è moltiplicata. I cambiamenti di regime e i nuovi nazionalismi hanno creato un numero eccezionalmente ampio di Stati i cui uomini politici necessitano di una storia o di una tradizione storica pubbliche adeguatamente «rinnovate» e patriotticamente utili. Questo è soprattutto ovvio in Stati che hanno da poco raggiunto l'indipendenza, alcuni dei quali fondati e guidati da storici di professione, o meglio da predicatori di miti nazionali, come Croazia e Georgia. A questo si aggiungano i politici che

desiderano fare delle concessioni a gruppi di pressione democratici, o a elettori potenzialmente desiderabili che insistono sulle proprie verità storiche o sul proprio *politically correct*. Vengono in mente esempi recenti avvenuti in Francia, Stati Uniti e Scozia. La possibilità di stabilire verità storiche a suon di decreti o atti parlamentari ha tentato i politici, ma non può avvenire negli Stati costituzionali. Gli Stati dovrebbero ricordarsi di quanto disse Ernest Renan: «Dimenticare la storia o anche comprenderla male è uno dei maggiori elementi nella costruzione di una nazione. Ragion per cui il progresso degli studi storici è spesso un pericolo per il nazionalismo». Ritengo un simile pericolo il dovere principale degli storici.

Ciononostante, lo Stato non è l'unico serio pericolo per la cultura nelle odierne società capitalistiche liberal-democratiche. Esso coesiste in scomoda instabilità con la forza indipendente di un'economia capitalistica sempre più globalizzata e in crescita rapida che, nell'era della società dei consumi, mass media compresi, potrebbe essere un motore di socializzazione politico-ideologica e di *Gleich-schaltung* o omogeneizzazione più potente. Inoltre, come testimoniano le spiagge del Mediterraneo, soltanto l'autorità pubblica e (talvolta) i limiti della legge limitano l'impatto solitamente disastroso dello Stato sul patrimonio territoriale e storico del Paese. Anzi, nella misura in cui è incontrollato, lo Stato mina e distrugge costantemente il concetto contemporaneo di «patrimonio», la cui essenza è quella di proteggere un passato minacciato contro ulteriori erosioni da parte di incuria, del mercato, della convinzione rivoluzionaria che «il passato deve essere spazzato via» («*du passé faisons table rase*») o per via di una convinzione teologica fondamentalista.

L'autorità pubblica è l'unico modo per assicurare una protezione simile a meno che, come accade talvolta, non svolga anche il ruolo di distruttore del passato, o di parti inopportune di esso.

Anche i più devoti difensori del patrimonio debbono tuttavia riconoscere che nell'ultimo mezzo secolo lo stesso concetto di patrimonio culturale è divenuto problematico, e ciò forse vale anche l'apparentemente chiaro concetto di patrimonio fisico o materiale. Probabilmente raggiunse il suo apice dopo la Seconda guerra mondiale, quando le enormi rovine materiali furono rimpiazzate quasi universalmente da fedeli ricostruzioni degli

edifici e dei luoghi pubblici simbolici che erano stati distrutti.

Conservare quello che era effettivamente rimasto divenne una questione importante più tardi, in particolare dopo gli anni Sessanta, il nadir della costruzione urbanistica. Eppure in entrambi i casi il «patrimonio» era un artificio, per quanto necessario. Lo tsunami contemporaneo di visitatori che mette in pericolo i fragili siti da conservare, vuoi nelle città (basti pensare a Venezia), vuoi in campagna (ma anche nei sentieri delle foreste o sulle cime delle montagne) li espone a un rischio senza precedenti oppure distrugge il loro carattere. In casi estremi impone il razionamento o anche l'esclusione.

Ma a essere in gioco sono soprattutto il concetto stesso e la forma della cultura alta come nucleo spirituale della società borghese del XIX secolo, così come espressa dalle istituzioni e dagli edifici che trasformarono i centri delle città. Anche oggi rimane al cuore dell'alta cultura e della sua conservazione. Apparteneva a una piccola minoranza di istruiti, tra cui ci fu chi definì il proprio status sociale attraverso di essa, come nel caso del *Bildungsbürgertum* tedesco, ma in una società aperta al merito e all'aspirazione non c'era un tetto massimo alla *Bildung*. Dopo tutto, gli analfabeti brasiliani non davano alla propria prole nomi come Milton e Mozart? E anzi, l'educazione superiore e universitaria e l'ascesa di enormi ceti medi istruiti hanno di molto incrementato la domanda per questo tipo di cultura. Consisteva essenzialmente in un canone generalmente accettato di «opere» individuali, create da artisti unici di grande bravura e – idealmente – di genio oppure – alternativamente – di contributi alla rappresentazione di tali opere da parte di singoli cantanti, strumentisti e direttori d'orchestra/registi. E questo corpus di arti elevate non doveva semplicemente essere goduto, ma andava assorbito come emozione sia estetica sia spirituale dal singolo cittadino o – com'è più probabile oggi – da turisti-pellegrini nei loro luoghi santi.

È evidente da molto tempo che questo modello di cultura è sopravvissuto al XX secolo, ma non lo ha più dominato per ragioni discusse altrove nella presente raccolta, in particolare il fatto che fu largamente abbandonato dopo la Seconda guerra mondiale dagli stessi creatori. Cosa significava il modello tradizionale di arti elevate per le vite di popolazioni indifferenti a Rembrandt o Bruckner, in tempi sempre più imbevuti giorno e

notte di immagini, forme e suoni non prodotti e distribuiti per alcun altro scopo che quello di gonfiare le vendite in una società di consumo di massa? Qual è il contributo del talento personale e dell'investimento emotivo degli «artisti» in un'epoca in cui questi non erano più centrali alla produzione di «un'opera» non solo per via dell'obsolescenza tecnologica, ma anche perché non era più chiaro che cosa costituisse «un'opera»? Qual era la differenza tra il quadro appeso alle pareti di una galleria e l'infinito flusso di forme quotidiane spesso comuni, di solito senza o con testi poco impegnativi, prodotte in veste di pubblicità, di fumetti o per brevi battute comiche?

In un certo senso, le opere create in un contesto simile come «arte» erano scherzi a spese di chi considerava un ingrandimento di una vignetta di Lichtenstein alla stessa stregua di un'analogia della *Monna Lisa*. L'arte di Andy Warhol era deliberatamente disegnata come antiarte o non arte: priva di emozione o affetto, anzi senza alcuna pretesa oltre a una minima capacità artigianale, una serie infinita di immagini serigrafiche dell'effimero prodotte in serie nella sua «fabbrica» e di oggetti che sfidavano il principio stesso del distinguere attraverso la visione l'arte dalla non arte. L'«arte concettuale», un invito ai ciarlatani della mentalità al grande showman americano Phineas Taylor Barnum, abolì l'opera stessa, la quale – se proprio doveva esistere al di fuori della mente del creatore – poteva essere costruita seguendo le giuste istruzioni da chiunque. Damien Hirst ha dimostrato con quanta rapidità fosse possibile trasformare l'esposizione di squali dissezionati in formalina nella più grande fortuna per l'arte britannica. A dire il vero, nelle parole di Robert Hughes, «il marchio ha completamente sostituito sia la sacralità sia la solidità».

Mezzo secolo prima, l'originaria bordata contro le arti inferta dal movimento Dada e da altri aveva cercato di distruggere l'arte e la società che questa esprimeva attraverso la provocazione e il ridicolo. I baffi di Duchamp alla *Monna Lisa* e il suo orinatoio erano principalmente dichiarazioni di guerra, pur essendo anche delle burle da studente. L'«arte concettuale» da esse ispirata nella seconda metà del XX secolo non aveva un simile scopo rivoluzionario. Voleva, o forse più precisamente dava per scontata, un'integrazione nel sistema capitalista, ma per prodotti dell'«attività creativa» non più identificabili secondo criteri

tradizionali di «opere d'arte» quali bravura tecnica e continuità. Spesso deficitari da un punto di vista tecnico, attraverso un comportamento deliberatamente non professionale, nuovi gruppi rock reclamizzarono il proprio rifiuto degli standard artigianali del vecchio studio e dei professionisti della musica grazie ai quali erano stati registrati. O addirittura furono messi da parte gli obblighi morali e la disciplina di lavoro che avevano fatto mantenere al tradizionale performer di eventi transitori nei teatri, nella danza, nell'opera, nelle sale da concerto o nei circhi – per tacere del creatore di eventi pubblici mai più ripetuti – standard professionali di elevata qualità.

I più razionali tra i post-artisti riconobbero fin dall'inizio che il prodotto era una merce in vendita come qualunque altra cosa. Per di più, compresero quello che l'industria cinematografica sapeva da molto tempo, e cioè che in una società di cultura di massa erano la personalità e l'impatto pubblico a vendere la propria merce, piuttosto che il merito. A vendere erano volti e sensazioni; e mentre la professionalità, essenziale come sempre, finiva nell'ombra, il talento, benché non scarseggiasse, era opzionale. L'ironia è che il mercato, sempre in via d'espansione per l'«arte elevata» tradizionale, continuava a insistere sul fatto di riuscire a vendere le nuove produzioni seriali come creazioni irripetibili, uniche, forti della loro unicità certificata.

L'esempio estremo di ciò è Andy Warhol, i cui prodotti nel 2010 rappresentavano il 17 per cento di tutte le aste d'arte contemporanea, non senza un certo aiuto da parte della fondazione dell'artista. Ciononostante, la sua opera è sia un tributo al mero impatto fisico di queste batterie di icone sovradimensionate ma deliberatamente usa e getta, sia forse un riconoscimento dell'apparentemente casuale intuizione di Warhol di cosa riempisse il subconscio degli Usa e della capacità di esprimerlo attraverso una serie di sconnesse ma non incoerenti immagini di speranza, avidità, aura, sogno, desiderio, ammirazione e attraverso contesti basilari della vita materiale, la cui totalità potrebbe davvero costituire l'equivalente visuale più prossimo di quel «great American novel» un tempo vagheggiato dagli autori statunitensi.

Parte della nuova post-arte è stata dunque adattata alla vecchia cornice culturale. Molta parte di essa non può esserlo, se non attraverso i cambiamenti non pianificati a cui le strutture del

patrimonio si sono tranquillamente sottoposte, come l'aver mantenuto in vita la scultura pubblica attraverso nuovi concetti di paesaggio urbano ed extraurbano e nuovi spazi espositivi abbastanza vasti per il gigantismo che, come da tempo hanno capito gli architetti, garantisce attenzione ed effetto. Quanto del vasto simultaneo spettacolo circense di suoni, forme, immagini, colori, celebrità e show che costituisce l'esperienza culturale contemporanea sopravvivrà come patrimonio preservabile e non come l'avvicinarsi di memorie generazionali occasionalmente ridestate come mode rétro? Quanto di tutto questo verrà anche solo ricordato? E chi può dirlo, mentre gli tsunami culturali del XX secolo aprono la strada a quelli del XXI?

Parte III

Incertezze, scienza, religione

Preoccuparsi del futuro

Publicato per la prima volta con il titolo C (for Crisis) nella «London Review of Books», vol. 31, n. 15, 6 agosto 2009, come recensione a Richard Overy, The Morbid Age: Britain Between the Wars, Allen Lane, London 2009.

C'è una sostanziale differenza tra le classiche questioni dello studioso sul passato («Cosa è accaduto nella storia, quando e perché?») e la domanda che, negli ultimi quarant'anni o poco più, ha finito per ispirare una mole crescente di ricerche storiche, e cioè: «Che cosa ne pensa o ne pensava la gente?». Le prime società di storia orale sono nate nei tardi anni Sessanta. Da allora, il numero di opere e istituzioni dedicate all'«eredità» e alla memoria storica – in particolar modo sulle grandi guerre del XX secolo – è aumentato in maniera vertiginosa. Lo studio della memoria storica fondamentalmente non riguarda il passato, ma lo sguardo retrospettivo su di esso da parte di un presente successivo. *The Morbid Age* (L'età morbosa) di Richard Overy utilizza un altro approccio, meno diretto, al tessuto emotivo del passato: la difficile opera di scavo delle reazioni popolari contemporanee a ciò che stava accadendo nelle vite delle persone e attorno a esse – si potrebbe definire la *mood music* della storia.

Benché questo tipo di ricerca sia affascinante, soprattutto se svolto con la curiosità e l'erudizione ancora capace di sorprendersi di Richard Overy, essa pone lo storico di fronte a notevoli problemi. Che cosa vuol dire descrivere un sentimento caratteristico di una nazione o di un'epoca, e qual è il significato di un sentimento socialmente diffuso, per giunta chiaramente collegato ad avvenimenti storici di carattere drammatico? In che modo e fino a che punto possiamo misurarne tale larga diffusione? I sondaggi d'opinione, l'attuale strumento che consente di compiere tali valutazioni, non erano disponibili prima del 1938. In ogni caso, simili sentimenti – l'avversione ampiamente diffusa in Occidente nei confronti degli ebrei, per esempio – non erano ovviamente nutriti o messi in pratica allo stesso modo da, diciamo, Adolf Hitler e Virginia Woolf.

I sentimenti nella storia non sono né stabili nel tempo né socialmente omogenei, anche in momenti in cui sono sperimentati da tutti alla stessa maniera, come nella Londra sottoposta ai raid aerei tedeschi, e ancor meno lo sono le loro rappresentazioni intellettuali. Come possono essere confrontati o contrastati? In breve, che cosa se ne fanno gli storici di questo nuovo campo di ricerca?

Lo specifico stato d'animo indagato da Overy è un senso di crisi e paura, «un presentimento di un disastro imminente», la prospettiva della fine della civiltà che, secondo l'autore, caratterizzava la Gran Bretagna tra le due guerre. Non vi è nulla di specificamente inglese o novecentesco in un simile stato d'animo. Anzi, nell'ultimo millennio sarebbe difficile indicare un periodo, almeno nel mondo cristiano, in cui questo sentimento non abbia trovato un'espressione significativa, spesso nell'idioma apocalittico creato allo scopo ed esplorato nelle opere di Norman Cohn. (Aldous Huxley, citato da Overy, vede nella storia moderna «la mano guida di Belial».) Ci sono validi motivi nella storia europea per cui la sensazione che «noi» – comunque si definisca questo soggetto – ci troviamo sotto la minaccia di nemici esterni o demoni interiori non sia affatto eccezionale.

L'opera che ha aperto la strada a questo genere, la storia della paura nell'Europa occidentale dal XIV secolo ai primi anni del XVIII è *La paura in Occidente* di Jean Delumeau, dove si descrive e si analizza una civiltà «a disagio» in «un paesaggio di paura» popolato da «fantasie morbose», pericoli e timori escatologici. Il problema di Overy è che, a differenza di Delumeau, non vede queste paure come reazioni a esperienze e a pericoli reali, almeno in Gran Bretagna, dove, per unanime consenso, né la politica né la società erano crollate e la civiltà non era in crisi tra le due guerre. Perché, dunque, si tratta di un periodo «famoso per la sua popolazione di Cassandre e di Geremia, che contribuirono a costruire l'immagine popolare degli anni tra le due guerre come un'epoca di ansie, dubbi o paure»?

Con sapienza, lucidità e acume, soprattutto nella brillante scelta delle citazioni, *The Morbid Age* sbrogia i vari fili dell'aspettativa catastrofica – la morte del capitalismo, le paure del declino demografico e della corruzione, la «psicoanalisi e lo sgomento sociale», il timore della guerra – principalmente attraverso gli scritti, pubblici e privati, di quelli che Delumeau,

che aveva fatto lo stesso per il suo periodo, chiamava «coloro che avevano la parola e il potere»: al suo tempo i sacerdoti cattolici, per Overy una selezione di intellettuali borghesi e persone riflessive della classe politica. I tentativi di sfuggire ai disastri previsti con il pacifismo e ciò che l'autore definisce «politica utopistica» sono perlopiù considerati come un'altra serie di sintomi dell'epidemia di pessimismo.

Ammettiamo per un momento che l'autore abbia ragione in merito alla tetraggine di «coloro che avevano la parola e il potere», malgrado alcune evidenti eccezioni: i ricercatori che sapevano, come Rutherford, che stavano vivendo nei giorni gloriosi delle scienze naturali; gli ingegneri che non vedevano limiti al futuro progresso di vecchie e nuove tecnologie; i funzionari e gli uomini d'affari di un impero che aveva raggiunto la sua massima estensione tra le due guerre e sembrava sempre sotto controllo (fatta eccezione per lo Stato libero d'Irlanda); gli scrittori e i lettori del genere più tipico del periodo interbellico, il romanzo poliziesco, che celebrava un mondo di certezze morali e sociali, di stabilità ripristinata dopo una temporanea interruzione. L'ovvio interrogativo è: fino a che punto le opinioni dell'articolata minoranza di Overy rappresentavano o influenzavano i trenta milioni e più di elettori che costituivano i sudditi del re nel 1931?

Per l'Europa del tardo Medioevo e della prima età moderna analizzata da Delumeau, si può rispondere a questa domanda con una certa sicurezza. Nell'Occidente cristiano di quel tempo, c'erano legami organici tra ciò che preti e predicatori pensavano e quello che i fedeli praticavano, sebbene anche allora non li si potesse considerare del tutto congruenti. Il clero cattolico romano aveva un'autorità sia intellettuale sia pratica. Ma, tra le due guerre, quale influenza ed effetti pratici avevano le parole – per prendere solo il caso degli scrittori che possono annoverare più di due righe nell'indice dei nomi di Overy – dei membri dell'Eugenics Society, di Charles Blacker, Vera Brittain, Cyril Burt, George Douglas Howard Cole, Leonard Darwin, Goldsworthy Lowes Dickinson, Edward Morgan Forster, Edward Glover, John Atkinson Hobson, Aldous e Julian Huxley, Storm Jameson, Ernest Jones, Sir Arthur Keith, John Maynard Keynes, dell'arcivescovo Cosmo Lang, di Basil Liddell Hart, Bronislaw Malinowski, Gilbert Murray, Philip Noel-Baker, George Orwell, Lord Arthur Ponsonby, Bertrand Russell, George Bernard Shaw,

Arnold Toynbee, di Sidney e Beatrice Webb, Herbert George Wells o Leonard e Virginia Woolf?

A meno che non avessero alle spalle qualche importante casa editrice o giornale, come la Victor Gollancz e il «New Statesman» di Kingsley Martin, o una vera e propria organizzazione di massa, come la League of Nations Union di Lord Robert Cecil o la pacifista Peace Pledge Union di Canon Sheppard, essi «avevano la parola», ma poco altro. Come nel XIX secolo, avevano buone probabilità di far parlare di sé e di influenzare i politici e l'amministrazione all'interno del recinto dell'élite consolidata se vi appartenevano per nascita o erano stati accettati da essa, specialmente se facevano parte della rete dell'«aristocrazia intellettuale» di Noel Annan, come alcuni degli annunciatori di sventure. Ma in che misura le loro idee plasmavano l'«opinione pubblica» che stava al di fuori della cerchia degli autori e dei lettori delle missive indirizzate al «Times» e al «New Statesman»?

In realtà, ci sono scarse prove di ciò nella cultura e nello stile di vita del proletariato e del ceto medio-basso, su cui questo libro non indaga. Gracie Fields, George Formby e Bud Flanagan non vivevano nell'attesa del crollo sociale, e neppure il teatro del West End. Lungi da ogni morbosità, la classe operaia della giovinezza di Richard Hoggart (e della mia) era composta in prevalenza da persone che «sentivano di non poter fare granché riguardo i principali elementi della loro situazione, lo percepivano non necessariamente con disperazione o disappunto, ma semplicemente come un fatto della vita». È vero, come mostra Overy, che la straordinaria crescita dei mass media consentiva un'ampia divulgazione delle «idee centrali» dei suoi morbosi pensatori. Tuttavia, propagare la depressione intellettuale non era lo scopo dell'onnipresente cinema o dei giornali a larga diffusione, che avevano raggiunto tirature di oltre due milioni di copie nei primi anni Trenta, sebbene la radio della Bbc, arrivata quasi ovunque entro la metà di quel decennio, cedeva ai loro portavoce una minuscola parte – ci saremmo augurati che Overy facesse una stima – della sua vasta produzione. «The Listener», che pubblicava discorsi e dibattiti radiofonici, aveva un diffusione di 52.000 copie nel 1935, contro i due milioni e 400.000 del «Radio Times». ¹

Il libro, rivoluzionato negli anni Trenta da Penguin e Gollancz, era quasi certamente la forma più efficace di divulgazione

intellettuale: non per la massa dei lavoratori manuali, per i quali la parola «libro» significava ancora «rivista», ma per le persone già istruite e il numero in rapida crescita degli aspiranti, e politicamente consapevoli, autodidatti. Anche tra questi, spiegano le note in calce di Overy, la diffusione di più di 50.000 copie di un libro – l'ordine di grandezza del Left Book Club è superiore alla tiratura di un best seller contemporaneo – era insolita, tranne che nei mesi prebellici, pieni di tensione, del 1938-39. Le ammirevoli ricerche di Overy negli archivi delle case editrici mostrano che il romanzo di Walter Greenwood *Love on the Dole*, ambientato durante la Depressione («pochi altri prodotti culturali della Grande crisi raggiunsero un pubblico tanto vasto»), vendette 46.290 copie tra il 1933 e il 1940. Nel 1931, i potenziali lettori del libro (aggiungendo la categoria censuaria dei «professionisti e semiprofessionisti» a quella degli «impiegati e affini») furono circa due milioni e mezzo sui quasi trenta milioni di elettori britannici.

In effetti, «le tesi di qualche pensatore defunto (o vivente)» per dirla con John Maynard Keynes non si diffondono con mezzi così convenzionali, ma attraverso una sorta di osmosi grazie alla quale alcuni concetti estremamente ridotti e semplificati – «la sopravvivenza del più adatto», «il capitalismo», «il complesso di inferiorità» e «l'inconscio» – in qualche modo entrano nel discorso pubblico e privato come dei marchi riconosciuti. Anche con questi criteri meno rigidi, diverse previsioni apocalittiche di Overy arrivarono a stento fuori dalla cerchia degli intellettuali, degli attivisti e dei responsabili delle decisioni a livello nazionale, in particolare la paura del crollo della popolazione nutrita dai demografi (che si rivelò ingiustificata) e ciò che oggi consideriamo come i sinistri piani degli eugenisti per eliminare gli individui definiti come geneticamente inferiori. Marie Stopes fu una figura di grande impatto in Gran Bretagna non in quanto fautrice della sterilizzazione dei subnormali, ma come pioniera del controllo delle nascite, che in questo periodo veniva accettato dalle masse britanniche come un utile supplemento alla pratica tradizionale del coito interrotto.

Soltanto laddove l'opinione pubblica condivideva spontaneamente i timori e le reazioni dell'élite intellettuale i loro scritti possono essere visti come espressione di un generale stato d'animo nel Regno Unito. Quasi certamente concordavano sul

problema centrale dell'epoca, la paura della guerra, e probabilmente anche, per certi versi, sulla crisi della loro economia. Sotto questo aspetto, gli inglesi non sperimentarono, come suggerisce Overy, la difficile situazione europea per sentito dire. Al pari dei francesi, vivevano con il triste ricordo dei massacri della Grande guerra e (cosa forse ancor più impressionante) con la prova vivente dei reduci storpi e sfigurati nelle strade. I sudditi britannici erano realistici nel paventare un altro conflitto. Soprattutto dal 1933 in poi, la guerra incombeva sulle vite di tutti, anche delle donne, sul cui punto di vista sul Paese tra le due guerre il libro tace, forse ancor più che su quello degli uomini.

Nella notevole seconda parte di questo saggio, Overy, che si è guadagnato una meritata reputazione di storico della Seconda guerra mondiale, descrive in maniera brillante la sensazione di un'inevitabile, imminente catastrofe avvertita negli anni Trenta, destinata a sopraffare il richiamo di un pacifismo assoluto. E questo esattamente perché non era uno stato d'animo disperato, comparabile a quello espresso nello straordinario *understatement* del rapporto segreto del governo sulla guerra nucleare nel 1955, citato da Peter Hennessy («Che questo Paese possa reggere a un attacco totale ed essere ancora in condizione di proseguire le ostilità, è molto dubbio»). Aspettarsi di morire nella prossima guerra, come i miei contemporanei facevano in modo niente affatto irragionevole nel 1939 – Overy cita a tal fine i miei ricordi –, non ci impediva di pensare che la guerra doveva essere combattuta e vinta, e poteva condurci a una società migliore.

Le reazioni britanniche alla crisi dell'economia nel periodo interbellico furono più complesse, ma qui la tesi secondo cui il capitalismo britannico avesse minori motivi di allarme è di certo errata. Negli anni Venti, gli inglesi sembravano avere ragioni più fondate per preoccuparsi del futuro rispetto ad altre nazioni. Quasi unica al mondo, la produzione manifatturiera della Gran Bretagna – anche al suo picco, raggiunto negli anni Venti, quando la produzione mondiale superava del 50 per cento quella dell'anteguerra – restava sotto il livello del 1913, e il suo tasso di disoccupazione, assai più alto che in Germania e negli Stati Uniti, non scese mai sotto il 10 per cento. Non deve quindi sorprendere se la Grande crisi colpì altri Paesi più duramente che la già traballante Inghilterra, ma occorre ricordare che l'impatto del

1929 fu così violento da indurla ad abbandonare, nel 1931, i fondamenti teologici della sua identità economica ottocentesca: il libero scambio e il sistema aureo. Gran parte delle citazioni di Overy risale a prima del 1934.

Sicuramente la crisi mise d'accordo le classi, per quanto articolate, sul fatto che il sistema non poteva andare avanti come prima, a causa sia dei difetti di base del capitalismo sia della «fine del laissez-faire» annunciata da Keynes nel 1936; tuttavia, il dibattito sulla forma futura dell'economia, che fosse socialista o improntata a un capitalismo riformato, più interventista e «pianificato», era rigorosamente circoscritto alle minoranze: la prima composta da mezzo milione di persone dentro e attorno il movimento sindacale, la seconda probabilmente da alcune centinaia di quelli che Gramsci avrebbe chiamato gli «intellettuali organici» della classe dirigente britannica. Ciononostante, la memoria suggerisce che Overy ha ragione a pensare che la reazione ai guai dell'economia maggiormente diffusa tra i sudditi del re che non usavano la penna, eccetto le nuove zone depresse delle vecchie regioni industriali, non era tanto la sensazione «che il capitalismo non funzionava, ma che non dovesse funzionare così».2 E nella misura in cui il «socialismo» andava oltre gli attivisti, forte del 29 per cento dell'elettorato britannico che votava per il Partito laburista, al culmine del successo tra le due guerre, esso rappresentava una prospettiva morale in cui il capitalismo sarebbe stato trasformato dalla magia della nazionalizzazione.

Tuttavia, né la fiducia nel socialismo né quella in un capitalismo pianificato implicava morbosità, disperazione o una sensazione di apocalisse. Entrambi i punti di vista, in modi differenti, presumevano che la crisi potesse e dovesse essere superata, incoraggiati in questo da quella che pareva essere la straordinaria immunità alla Grande depressione dei piani quinquennali sovietici, che negli anni Trenta, come osserva giustamente Overy, trasformarono i termini «piano» e «pianificazione» in un «aperti sesamo» anche per i non socialisti. Ma ambedue le posizioni guardavano anche a un futuro migliore, o quanto meno realizzabile. Soltanto la derelitta retroguardia degli individualisti liberali reazionari pre 1914 non nutriva alcuna speranza. Per il grande guru della London School of Economics, Friedrich von Hayek, che non compare nel libro, sia

le ricette socialiste sia quelle keynesiane per il futuro non erano che prevedibili errori che avrebbero portato a *Verso la schiavitù* (1944).

Questo non deve stupirci. Moltissimi europei avevano avuto esperienza dell'armageddon nella Grande guerra. Il timore di un altro e, probabilmente, ancor più terribile conflitto era tanto più reale perché la Seconda guerra mondiale aveva anticipato all'Europa una serie di simboli inauditi e spaventosi: il bombardamento aereo, il carro armato, la maschera antigas. Laddove il passato o il presente non fornivano alcun adeguato termine di confronto, la maggior parte della gente era incline a dimenticare o sottovalutare i rischi del futuro, per quanto minatoria fosse la retorica riguardo a essi. Il fatto che numerosi ebrei rimasti in Germania dopo il 1933 avessero preso la precauzione di mandare i figli all'estero dimostra che comprendevano bene il pericolo di vivere sotto il governo di Hitler, ma ciò che davvero li attendeva era letteralmente inconcepibile all'inizio del XX secolo, anche per un disfattista del ghetto. Senza dubbio ci furono dei profeti a Pompei che misero in guardia sul pericolo di abitare sotto un vulcano, ma è improbabile che anche i più pessimisti tra loro avessero realmente previsto la totale e definitiva distruzione della città. Di sicuro, i suoi abitanti non si aspettavano di vivere i loro ultimi giorni. Non c'è un'unica etichetta per definire il modo in cui i collettivi sociali o anche i singoli individui immaginano o percepiscono il futuro. In ogni caso, un'«apocalisse», il «caos» o la «fine della civiltà», essendo al di là dell'esperienza quotidiana in gran parte dell'Europa tra le due guerre, non erano ciò che di fatto le persone perlopiù prevedevano, anche quando vivevano, incerte sul futuro, tra le macerie di un vecchio ordine sociale ormai irrecuperabile, come molte di loro dopo il 1917. Sono questioni più facili da riconoscere in retrospettiva, poiché durante gli avvenimenti veramente apocalittici della storia – diciamo, le vicende dell'Europa centrale nel 1945-46 – la maggioranza degli uomini e delle donne che non indossavano un'uniforme era troppo occupata per classificare la propria situazione. Ecco perché, contrariamente ai paladini del potere aereo, le popolazioni civili delle grandi città non persero vigore sotto le bombe e le tempeste di fuoco della Seconda guerra mondiale. Qualunque fossero le loro motivazioni, «andarono avanti», e le

loro città, distrutte e in fiamme, continuarono a funzionare, perché la vita non si ferma che con la morte. Non dobbiamo giudicare i presagi di una catastrofe tra le due guerre, anche quando si sono rivelati corretti, secondo i parametri delle successive rovine e devastazioni.

Il libro di Overy, benché pieno di osservazioni acute, benché innovativo e monumentale nella sua esplorazione degli archivi, dimostra le necessarie quanto eccessive semplificazioni di una storia costruita intorno ai sentimenti. Cercare uno «stato d'animo» di fondo come nota dominante di un'epoca non ci porta più vicino alla ricostruzione del passato rispetto al «carattere nazionale» o ai «valori cristiani/islamici/confuciani». Ci dicono troppo poco in modo troppo vago. Gli storici dovrebbero prendere seriamente simili concetti, ma non come base per l'analisi o la struttura della narrazione. Per essere giusti nei suoi riguardi, l'autore non fa né l'una né l'altra cosa. Il suo scopo è stato chiaramente quello di comporre una serie di variazioni originali per competere con altri «riff» di storici di professione su quello che si presume sia un tema familiare a tutti: la storia della Gran Bretagna tra le due guerre. Ma ormai è familiare soltanto ai vecchi. Le «variazioni Overy in chiave di C» (C sta per crisi) sono un'opera notevole, ma in cui manca qualsiasi serio confronto con la situazione di altri Paesi europei. Poiché l'autore scrive bene, il suo libro diventa pure quello che non intendeva essere, ovvero una guida turistica di una terra ignota indirizzata a lettori per i quali la Gran Bretagna di Giorgio V è altrettanto remota e sconosciuta di quella di Giorgio II. Dovrebbe essere letto con piacere e profitto intellettuale per le sue intuizioni e le sue scoperte su molti aspetti ancora inesplorati della vita intellettuale britannica, e non come un'introduzione alla storia della Gran Bretagna tra le due guerre per inesperti viaggiatori nel tempo.

Scienza: funzione sociale e cambiamento mondiale

Publicato per la prima volta con il titolo Red Science nella «London Review of Books», vol. 28, n. 5, 9 marzo 2006, come recensione di Andrew Brown, J. D. Bernal: The Sage of Science, Oxford University Press, Oxford 2006.

Permettetemi di iniziare questa recensione evocando un viaggio compiuto nel 1944 da due scienziati lungo la valle che, dal quartier generale di Lord Mountbatten a Kandy (nello Sri Lanka) porta alla giungla. Il più giovane ricorda la conversazione del più anziano. Era «interessato ed esperto di tutto ciò che gli stava intorno – la guerra, la religione buddista e l'arte, i campioni geologici che prelevava da ogni fossa, le proprietà del fango, gli insetti luminosi, le origini delle cicadacee –, ma il suo tema ricorrente erano i fondamenti della biologia e dell'enorme sviluppo che stava diventando possibile grazie ai progressi tecnici nel campo della fisica e della chimica degli anni Trenta».

Il giovane scienziato era John Kendrew, uno dei molti che trassero ispirazione da simili conversazioni per poi aggiudicarsi il massimo riconoscimento scientifico, sfuggito invece al suo compagno di viaggio. Ma avrebbe potuto essere chiunque, uomo o donna, cui fosse capitato di sentir parlare quel genio visionario e bohémien, dal fisico tarchiato, la chioma ingovernabile e la voce stridula. John Desmond Bernal (1901-1971) ha evidentemente sorpreso e colpito il suo biografo, come del resto qualsiasi altro sia venuto in contatto con la sua «polivalente» e «straordinariamente affascinante persona», per usare le parole di Joseph Needham, che viene considerata da giudici competenti, come Linus Pauling, «uno dei più grandi intellettuali del XX secolo».

Ci sono due ragioni per leggere la biografia di questa brillante e tragica figura; la pura curiosità umana per un individuo che si riconosce a prima vista per il suo fascino e la sua originalità, e, poiché si colloca nel loro punto di congiunzione, la necessità di comprendere le interconnessioni tra le rivoluzioni scientifica, sociopolitica e culturale del XX secolo e le speranze e i sogni per

il futuro che vi si intrecciano. Tra le due guerre, non c'era icona più visibile dell'impegno degli scienziati per il futuro di quanto non fosse Bernal, che, nei panni di «John Cabal» (un Raymond Massey truccato come Bernal), apparve come protagonista di un film di Korda del 1936 (*La vita futura*), tratto dal romanzo di Herbert George Wells *The Shape of Things to Come*. E sebbene fosse una prova vivente che non esiste una fondamentale divisione tra arte e scienza, nessuno, nella sospetta cultura della scienza, rappresentava un bersaglio più ovvio per l'acido provincialismo di Frank Raymond Leavis.

Il testo di Andrew Brown *J. D. Bernal: The Sage of Science*¹ risponde meglio a domande di tipo biografico che storico. Non è il primo libro basato sull'Archivio Bernal, attualmente custodito nella biblioteca dell'Università di Cambridge, ma le sue 538 pagine, piuttosto fitte, ci raccontano più fatti rispetto ai testi precedenti, anche escludendo quelli contenuti nelle sei scatole di lettere d'amore, che quando verranno aperte, nel 2021, completeranno la nostra conoscenza della leggendaria poliginia del Saggio. Si termina la lettura affascinati, ma non abbastanza soddisfatti.

In chiave autobiografica, lo stesso Bernal pensava che la sua vita dovesse essere scritta in tre colori: rosso per la politica, blu per la scienza e viola per il sesso. Il libro sottolinea con efficacia la dimensione irlandese di Bernal, importante sia per il suo sviluppo ideologico sia, forse, anche per quello scientifico. Il futuro stalinista si era lasciato alle spalle la «visione militaristica del cambiamento sociale» che accompagnava il suo impegno nazionalista giovanile come rivoluzionario del Sinn Féin? Sul lato «rosso» della sua vita, il volume è chiaramente meno acuto del saggio *Political Formation*,² presumibilmente perché l'autore è troppo ansioso di bilanciare la sua enorme ammirazione per l'uomo e lo scienziato insistendo sul proprio rifiuto per lo stalinista. Il presente recensore non ha la competenza per valutare la disamina evidentemente ben qualificata della scienza di Bernal fatta da Brown, tuttavia l'analisi di quest'ultimo fallimento cruciale di Bernal nello svolgere quel ruolo centrale nella rivoluzione della biologia molecolare, che invece ci si sarebbe potuti aspettare, appare meno esaustiva della voce dedicata allo scienziato da Robert Olby nel nuovo *Oxford Dictionary of National Biography*. Inoltre, Brown mostra un

interesse insufficiente rispetto al pensiero che spinse così tante figure illustri delle scienze naturali evolutive verso il marxismo o, cosa ancor più sorprendente, verso gli scritti di Engels e, di conseguenza, verso l'Urss:³ John Burdon Sanderson Haldane, Joseph Needham, Lancelot Hogben, Conrad Hal Waddington e lo stesso Bernal.

Quanto al sesso, Brown sottolinea giustamente l'importanza del freudismo – l'idea piuttosto che la teoria – per la prima generazione di intellettuali rossi e per l'emancipazione personale di Bernal, sebbene ometta di parlare del suo ripudio di tale dottrina negli anni Trenta, che però non ebbe alcun effetto sul suo comportamento. In realtà, la forza della libido di Bernal e il suo fascino cui poche sapevano resistere sono ugualmente formidabili, ma alla fine del libro che cosa ce ne facciamo dell'aver compreso l'incredibile devozione mostrata per tutta la vita dalle sue donne e amanti o, se è per questo, qualcosa dei suoi sentimenti – se non che, evidentemente, attraeva e rispettava le donne intelligenti, che riuscisse o meno a portarsele a letto –, piuttosto che dell'aver scoperto che era sorprendentemente sordo alla musica, totalmente disorganizzato nella vita e in laboratorio e non faceva mai acquisti per sé?

«Una biografia da uno scellino vi darà tutti i fatti» scrisse Auden. Grazie a Brown, adesso ne conosciamo molti. In che misura ci aiuteranno a capire Bernal e il suo tempo? Era figlio di una coppia benestante di religione cattolica che possedeva una fattoria nella contea di Tipperary e aveva orizzonti insolitamente ampi per quell'ambiente sociale. Il suo talento per la matematica e la scienza – anzi, la sua curiosità per qualunque cosa – si manifestò già durante l'infanzia. A differenza di altri autori, Brown non mette l'accento sul lato sefardita della famiglia, senza dubbio perché in casa Bernal gli stimoli intellettuali provenivano chiaramente dalla madre – una donna studiosa che aveva viaggiato molto, figlia di ministri presbiteriani – piuttosto che dal rustico padre. (In effetti, secondo la norma israeliana di discendenza materna, i figli e i nipoti di donne indiscutibilmente non ebrei non potevano essere considerati ebrei.)

Mandato a studiare alla Bedford, una piccola scuola privata con buone credenziali scientifiche in Inghilterra – per fortuna non aveva accettato la prima scelta del padre, Stonyhurst –, vinse una borsa di studio per Cambridge, lesse e studiò in maniera

onnivora, e si guadagnò la reputazione di «Saggio» e genio poliedrico. Passò dalla *pietas* cattolica all'ateismo, dal sostegno attivo all'Ira al socialismo e al più vasto antimperialismo della Rivoluzione d'ottobre; e poi al freudismo, che lo liberò dall'inibizione sessuale come pure dalle «illusioni della religione e del razionalismo». Perse la verginità da universitario – tardi per gli standard attuali, ma non per quelli degli studenti della classe media dell'epoca, e comunque abbastanza presto da ritrovarsi con un figlio e una moglie, Eileen Sprague, la quale mantenne ostinatamente lo status di unica consorte legale per il resto della sua vita. Avrebbe formato una seconda famiglia con figli negli anni Trenta, con Margaret Gardiner, e una terza negli anni Cinquanta con Margot Heinemann; entrambe gli sopravvissero.

Sebbene la brillantezza e l'originalità della sua mente fossero straordinarie ed evidenti, i suoi successi come scienziato furono curiosamente discontinui. Si vide costretto a passare dalla matematica alla fisica, e il fatto di non essere riuscito a conseguire la laurea con il massimo dei voti gli precluse per un po' l'accesso al Cavendish Laboratory – non che al grande Rutherford piacesse lo stile scientifico e personale di Bernal, per non parlare della sua adesione al comunismo. A segnare la sua strada nella scienza sarebbe stata la cristallografia, che «lo affascinava come naturalista, matematico, fisico e chimico»⁴ e si confaceva alla sua tipica combinazione di esperimenti, modelli e teoria. Per alcuni anni, meravigliosamente divertenti e bohémien, lavorò con i premi Nobel Bragg (padre e figlio) a Londra, prima di tornare a Cambridge, nel 1927. I dodici anni successivi furono i più gratificanti dal punto di vista scientifico e dell'impatto sulla politica. Durante questo periodo, salì alla ribalta come intellettuale comunista, divenne uno dei fondatori della moderna biologia molecolare (come disse Francis Crick, Bernal fu «il nonno scientifico» suo e di Watson) e, grazie all'enorme influenza della sua opera *The Social Function of Science*,⁵ il principale teorico della pianificazione della scienza e della politica della scienza. Cambridge fu la sua base finché, nel 1938, non ottenne la cattedra di fisica, che era stata di Patrick Maynard Stuart Blackett, al Birkbeck College, che all'epoca non era uno tra i centri più autorevoli per la ricerca scientifica, dove rimase per il resto della sua vita, creando un prestigioso dipartimento di cristallografia nel dopoguerra. La sua fama attrasse alcuni giovani

ricercatori di enorme talento – Francis Crick (prima che si trasferisse a Cambridge), Rosalind Franklin, Aaron Klug. Tuttavia, Bernal si tenne ai margini della rivoluzione nel campo delle scienze biologiche di cui era stato un grande ispiratore. Riconobbe da subito il modello del Dna come «la più importante scoperta nella storia della biologia», ma il suo nome non vi è legato.

In effetti, dall'inizio del 1939 al 1946, svolse la sua attività lontano dall'accademia, e fece parte della mobilitazione di scienziati britannici nella Seconda guerra mondiale, che avrebbe dato esiti straordinari risultati. Pur essendo stato uno dei principali ispiratori e artefici della «ricerca operativa», non sembra aver avuto nessun legame con il progetto della bomba atomica. Per alcuni anni, scienza e politica, teoria e pratica, furono tutt'uno. Anche i non addetti ai lavori possono apprezzare i suoi contributi più sensazionali, come la corretta previsione degli effetti del bombardamento aereo tedesco di Coventry, nel 1940, o la spettacolare ricerca sulle spiagge più adatte per lo sbarco in Normandia, come pure il suo noncurante coraggio. Non è sorprendente che i capitoli dedicati a questo periodo siano i più leggibili per i non scienziati. Nel 1945-46, da insider in tempo di guerra tornò a essere l'outsider comunista e potenziale traditore, sebbene l'establishment avesse più difficoltà ad abituarsi alla transizione politica di George Orwell, che non perse tempo a denunciare lo stalinismo e lo «stile trasandato» di Bernal. È degno di nota il fatto che gli venisse ancora chiesto, in quegli anni, di calcolare il relativo sforzo militare necessario per annientare l'Urss, gli Usa e la Gran Bretagna in un futuro conflitto nucleare, compito che eseguì con la consueta verve e fredda intelligenza. Sarebbe stato il suo ultimo incarico ufficiale. Detto per inciso, non c'è mai stata alcuna prova o serio indizio di suoi rapporti con i servizi segreti sovietici.

Fu soltanto la Guerra fredda a porre fine a quella che sembrava la trionfante carriera postbellica di un eminente scienziato al culmine delle sue capacità creative? L'*Oxford Dictionary of National Biography* suggerisce plausibilmente che il suo attivismo politico dopo il 1945 gli rese difficile riacquistare il credito di cui godeva prima della guerra. Di certo la sua totale identificazione pubblica con lo stalinismo lo danneggiò seriamente. La reputazione di Bernal tra i suoi colleghi scienziati non si risollevò

mai dopo il suo tentativo di giustificare il ciarlatano Lysenko, le cui idee divennero l'ortodossia ufficiale della biologia sovietica nel 1948. Questo non spiega comunque il suo insuccesso nel dare più di un contributo marginale alla grande rivoluzione della biologia molecolare, o il suo passaggio dalla ricerca alla scrittura enciclopedica e storica. Come riferisce Brown, la stesura della colossale *Storia della scienza*⁶ a volte minacciava di sopraffarlo.

Bernal continuò a esercitare con profitto il suo prodigioso talento nello «scagliare una freccia di pensiero originale in qualunque bersaglio» gli si presentasse, ma la sua reputazione scientifica non si basa sulle ricerche svolte dopo la fine del conflitto, con l'eccezione forse del suo lavoro sulla struttura dei liquidi, che Brown tratta in modo eccellente. Le ragioni di ciò erano molteplici. Come ha ricordato Rosalind Franklin, a Birkbeck i fisici lavoravano in condizioni rudimentali anche per gli standard della Londra bombardata del dopoguerra. Tali difficoltà erano accentuate da gelosie e ostilità all'interno del college, e quando la situazione internazionale raggiunse un punto critico, Bernal venne sottoposto ad attacchi politici e ideologici dall'esterno. Lavorò con assidua, crescente intensità, ma i risultati scientifici che conseguì furono meno straordinari di quanto lasciavano prevedere nel 1939.

Non più tardi del 1951, il suo fisico vigoroso iniziò a cedere sotto la pressione di una mole sovrumana di impegni. L'attività scientifica a tempo pieno e i doveri accademici si combinavano con un impegno costante nel movimento pacifista sponsorizzato dai sovietici, in aggiunta a un programma di scritti, lezioni e conferenze che rasentava l'ossessione. Cominciò ad avere problemi a scalare le montagne, e la sua andatura divenne più incerta – lui stesso la paragonò a quella del Pobble, un personaggio di una poesia nonsense di Edward Lear. Così, nel solo anno accademico 1961-62, oltre ai viaggi per conto del movimento pacifista, tenne conferenze in Cile e Brasile, a Berlino, Monaco e Yale (un ciclo di lezioni postlaurea su «Struttura molecolare, funzione biochimica ed evoluzione»), all'Accademia delle scienze del Ghana, a un convegno di ricerca sulla metallurgia fisica nel New Hampshire, alla Société française de physique, alla British Association e presso istituti o associazioni a Glasgow, Manchester e Newcastle, per non parlare della Bakerian Lecture alla Royal Society e di interventi presso varie società

scientifiche e studentesche. Poiché negli anni Cinquanta aveva pubblicato cinque libri, c'era poco spazio per dedicarsi alla ricerca, se non a intermittenza.

Alla fine, il sovraccarico di stress gli presentò il conto. Dal 1963, una serie di colpi apoplettici lo mise al tappeto; tuttavia, non rinunciò alla cattedra di cristallografia che era riuscito a strappare al Birkbeck fino al 1968. Negli ultimi anni di vita, in cui divise il suo tempo tra Margot Heinemann – e la figlia Jane – e le altre donne, tornate a far valere i propri diritti su di lui, furono tragici. A poco a poco il suo straordinario cervello perse la capacità fisica di comunicare con il mondo esterno, finché nemmeno coloro che gli erano più vicini e avevano una lunga familiarità con la sua voce e la sua calligrafia riuscirono più a decifrare i suoi suoni e segni. Passò gli ultimi due anni trasportato da una casa all'altra, confinato, solo e in silenzio, nella prigione del suo corpo in decadimento, e si spense il 15 settembre 1971, all'età di settant'anni.

Anche l'esistenza dell'individuo più eccezionale non ha senso se non nel contesto del tempo e del luogo in cui ha vissuto. Il sogno di Bernal di un progresso e di una liberazione dell'umanità attraverso una rivoluzione politica, scientifica e personale – tramite Lenin, Freud e le rivelazioni nascoste nella bellezza dei cristalli – era tutto suo, e così anche la sua tragedia, ma ambedue potevano appartenere soltanto a qualcuno che avesse raggiunto l'età adulta nella prima metà del XX secolo. Come uomo apparteneva all'epoca del capitalismo e della crisi dell'impero, in quanto irlandese e successivamente rivoluzionario comunista. Come scienziato era pienamente consapevole di vivere in quella che un'opera allora molto influente del sociologo francese Georges Friedmann chiamava «la crisi del progresso».⁷

Durante i centocinquanta anni che precedettero lo scoppio della Prima guerra mondiale, le menti occidentali colte e secolari nutrivano pochi dubbi sul fatto che la civiltà, grazie a un singolo modello di avanzamento globale, fosse inevitabilmente diretta verso un futuro migliore, in modo rapido o lento, continuo o discontinuo. Questa realtà non poteva essere negata nemmeno da coloro che erano preoccupati per le sue conseguenze problematiche. Ma dove stava andando l'umanità dopo il 1914, in quelle che sembravano le rovine irreparabili del mondo ottocentesco, in mezzo a guerre, rivoluzioni e crolli economici?

Solo tre colonne, che si rafforzavano l'una con l'altra, sorreggevano ancora il tempio del progresso: la marcia in avanti della scienza; un capitalismo americano sicuro di sé e razionalizzato; e, per l'Europa devastata e quello che in seguito sarebbe stato definito il «Terzo mondo», la speranza di ciò che la Rivoluzione russa avrebbe portato: Einstein, Henry Ford e Lenin. Il progresso della scienza era abbastanza certo, ma la crisi sociale, il pericolo intellettuale e anche i suoi stessi passi avanti spinsero sempre più i suoi praticanti a guardare fuori dai laboratori e alla società.

Negli anni Venti, persino la giovane Unione Sovietica guardava a Henry Ford, e negli anni della gioventù Bernal, sebbene comunista, accettava che i bisogni umani potessero essere soddisfatti mediante «un capitalismo razionalizzato o una pianificazione di Stato sovietica». Il modello americano si schiantò con la crisi economica mondiale, il cataclisma dell'epoca, portando con sé le versioni locali del capitalismo liberale aziendale in Germania e Giappone. Una pura e semplice industrializzazione sul modello sovietico pareva avanzare inarrestabile. Per quanti credevano nel progresso, l'unica via per il futuro somigliava a una nuova società pianificata, creata dalla storia e trasformata da una scienza trionfante. La peculiarità della carriera britannica di Bernal è che lui non perse mai la fiducia, acquisita negli anni Trenta, che ciò potesse essere realizzato da una società come quella dell'Urss, anche nella sua forma stalinista.

L'ingresso della scienza nell'arena pubblica appariva sia logico sia necessario a un dinamico nucleo di studiosi di scienze naturali dell'epoca. Da un lato, la piccola banda di pionieri esploratori, che faceva scoperte dietro ogni angolo («in questo glorioso nuovo mondo della scienza», come disse il giovane Bernal), sapeva di vivere in tempi eccezionali. Nel loro campo, le rivoluzioni avevano aperto, sin dal 1895, un'era di spettacolari, immensi progressi nella comprensione e nel controllo della natura che stavano trasformando il mondo. Solo gli scienziati sapevano come realizzarli. Solo loro ne conoscevano il potenziale. Bernal non era l'unico a fare audaci congetture sulla «forma delle cose future». Il suo contributo specifico, e forse più duraturo, all'affermazione del potere della scienza fu di analizzare come operasse effettivamente da agente sociale e intellettuale, e come dovesse essere

organizzata per uno sviluppo efficace.

Altrettanto evidente era l'ignoranza di coloro che guidavano il mondo occidentale, enorme quanto i loro fallimenti militari ed economici dal 1914 in poi. Erano inermi in un'epoca di sconvolgimenti rivoluzionari e, come il cataclisma mondiale dell'economia capitalistica rese chiaro, di povertà in mezzo all'abbondanza. (Formule quali «bisogni sociali» e «benessere nazionale» entrarono nel vocabolario della scienza britannica nei primi anni Trenta.) La società aveva bisogno degli scienziati. Sebbene ricerca e teoria fossero tradizionalmente aliene alle controversie della politica, la scienza, rimasta fino ad allora un outsider, volente o nolente dovette entrare nel campo dell'attività pubblica, sotto forma di un corpo di propagandisti della scienza stessa, di profeti e attivi pionieri. E dal giorno in cui Hitler prese il potere in una Germania che bruciava i suoi libri e decimava i suoi ricercatori, gli scienziati divennero la gloria dell'Europa, in quanto paladini del futuro della civiltà. In quel momento cruciale, l'apparente immunità dell'Urss alla Grande depressione screditò l'economia di mercato, facendo sembrare la «pianificazione» un'istantanea, miracolosa medicina sociale. La Russia sovietica divenne una sorta di modello anche per i non bolscevichi. Al di là delle frontiere degli Stati e delle ideologie, la «pianificazione» piaceva ai socialisti, che ci credevano su una base ideologica, agli scienziati e ai tecnocrati, che comunque la mettevano già in pratica, e ai politici, che cominciavano a comprendere che la crisi e la guerra la rendevano indispensabile.

Con amara ironia, la storia decise che la vittoria ottenuta con uno sforzo bellico totale, e non una buona società, doveva essere il risultato più grande di un progresso pianificato attraverso la mobilitazione combinata di popolazione, politica, scienza e speranza sociale. La Seconda guerra mondiale fuse le decisioni politiche con quelle scientifiche e tramutò la fantascienza in realtà, a volte una realtà da incubo. La bomba atomica era l'applicazione sociale di un giudizio politico contro Hitler formulato nel 1939 dai teorici e sperimentatori nucleari più puri. Il conflitto non soltanto giustificava le previsioni fatte da Bernal circa l'esigenza di una «grande scienza» pianificata che avrebbe consentito di raggiungere nuovi ambiti di conoscenza e utilità sociale, ma che doveva anche far sì che si avverassero. Non c'era altro modo di costruire un'arma nucleare. La guerra, e soltanto la

guerra, doveva dare alla scienza e alla tecnologia – nucleare, spaziale, generata al computer – le risorse e la struttura di supporto che avrebbero sospinto entrambe le discipline nella seconda metà del secolo. E poiché poneva nuovi e illimitati poteri in mani umane, la guerra sfuggì al controllo e ribaltò il rapporto tra stregone e apprendista. Gli stregoni, che avevano creato questi poteri, consci del pericolo che rappresentavano, si scoprirono impotenti di fronte agli apprendisti che ne giustificavano l'utilizzo, e anzi se ne gloriavano. Coloro che avevano realizzato la bomba divennero attivisti antinucleari e, durante la Guerra fredda, oggetto di sospetti e disprezzo da parte di quanti ne avevano fatto uso. Robert Oppenheimer e John Desmond Bernal (che probabilmente, dopo il 1945, spese più tempo in campagne contro la guerra nucleare che in qualsiasi altra delle sue molteplici attività) furono tra le numerose vittime di questo ribaltamento della situazione, seppure in modi diversi. Quello di Oppenheimer, il principale artefice della bomba atomica, fu il caso più tragico. Estromesso dalla vita pubblica da nemici e cacciatori di streghe con il pretesto di frequentazioni comuniste prima della guerra, la sua caduta fu più drammatica, e le accuse contro di lui chiaramente false. Viste le sue simpatie politiche, Bernal non poteva sorprendersi di essere trattato come un «rischio per la sicurezza» dopo il 1945. Tuttavia, sotto un altro aspetto, la sua vicenda fu altrettanto tragica, poiché venne umiliato da coloro che avevano condiviso la sua visione politico-scientifica del futuro, ma che avevano clamorosamente scelto di infrangerla nel corso del primo confronto tra superpotenze della Guerra fredda.

Nel 1948, durante i mesi carichi di tensione del ponte aereo di Berlino, Stalin alzò le difese dell'Urss contro le infiltrazioni ideologiche e altri pericoli provenienti dall'Occidente con una decisione *ex cathedra* per cui da quel momento in avanti ci sarebbero state due scienze reciprocamente ostili. Solo una di queste era giusta e obbligatoria per tutti i comunisti, poiché autorizzata dal Partito. In termini maoisti, essere «rossi» era più importante che essere «esperti». Questo, piuttosto che una disputa sulla natura della riproduzione degli organismi, fu il punto centrale del caso Lysenko, direttamente «autorizzato e di fatto dettato da Stalin»,⁸ come dimostrano recenti ricerche, che, cosa non sorprendente, pose fine all'epoca della «scienza rossa». Bernal

si screditò antepoendo i doveri di «rosso» a quelli di «esperto».

Ignaro dell'ironia della storia, Stalin aveva scelto come capro espiatorio dell'ortodossia proprio il campo di ricerca delle scienze biologiche che aveva maggiormente attirato gli scienziati occidentali verso il pensiero sovietico, e che aveva prodotto i più eminenti studiosi marxisti o «marxisteggianti» dell'era della «scienza rossa». In Russia, i genetisti erano vulnerabili perché, a differenza dei fisici e dei matematici, cui era permesso di farsi i fatti propri quali che fossero i loro peccati ideologici, non realizzavano né armi né, in apparenza, sufficienti miglioramenti a breve termine in agricoltura. Le astruse teorie agrobiologiche di Trofim Denisovič Lysenko furono dichiarate ufficialmente corrette, materialistiche, progressiste e patriottiche, a fronte della genetica borghese, reazionaria, scolastica, straniera e antipatriottica. (Come risultato, circa 3000 biologi persero seduta stante il posto, e alcuni anche la libertà.) La dottrina e la pratica sovietiche nel caso Lysenko erano egualmente indifendibili.

Per quale motivo Bernal, caso praticamente unico tra gli scienziati occidentali, optò per un'aggressiva difesa pubblica di entrambe, rinforzandola alcuni anni dopo con un poco plausibile necrologio di «Stalin scienziato», non è chiaro. Non basta dire che mise il dovere di Partito davanti alla coscienza scientifica, anche se i suoi tentativi di fornire una giustificazione intellettuale a Lysenko probabilmente non avrebbero convinto nemmeno lui. Tecnicamente, non era neppure un membro del Partito comunista. Tuttavia, all'epoca era un importante personaggio pubblico nella sfera internazionale dell'Urss. È possibile che fosse mosso dalla preoccupazione per la pace nel mondo e dalla speranza di influenzare gli sviluppi all'interno dell'Unione Sovietica. Come riferisce Brown, alla fine diventò amico e confidente di Chruščëv. Qualunque fossero le sue motivazioni, la sua presa di posizione non servì né alla sua causa né a lui stesso e alla sua reputazione.

Bernal fallì chiaramente nei suoi scopi politici e, pur non esprimendo mai alcuna critica nei confronti dell'Unione Sovietica, dovette rimanere deluso anche nelle sue speranze politiche. Fu di gran lunga più influente come profeta dell'organizzazione, della struttura e del finanziamento pubblico della scienza post 1948. Da progetti come il Cern all'«indice delle citazioni», viviamo tuttora a stretto contatto con sue eredità. Ma che risultati ottenne

come scienziato?

Pochissimi scienziati sono stati oggetto di apprezzamenti tanto straordinari da parte dei loro pari. «La portata del cervello di Bernal era leggendaria» scrisse Jim Watson, uomo non certo incline a considerarsi di minor valore. «Consideravo Bernal un genio» osservò Francis Crick, che con Watson condivise il premio Nobel. Linus Pauling riteneva Bernal lo scienziato più brillante che avesse mai conosciuto. Il suo biografo ha rintracciato dichiarazioni di almeno una decina di premi Nobel, più vecchi o più giovani di Bernal, che nutrivano nei suoi confronti «ammirazione o persino timore reverenziale». Tuttavia, l'universalità stessa dei suoi interessi, la velocità delle sue risposte e la sua conseguente impazienza andavano a scapito della concentrazione essenziale per conseguire risultati misurabili. Probabilmente, il giudizio più equilibrato venne scritto nel 1964 da Charles Percy Snow:

Quanto a doti naturali, non teme confronti, è lo scienziato più erudito del suo tempo, forse l'ultimo di cui si dirà, intenzionalmente, che conosceva la scienza. [...] E tuttavia i suoi risultati, benché notevoli, non domineranno gli annali come avrebbero potuto. Il numero di studi scientifici, in tutto il mondo, pubblicati sotto altri nomi, ma che sono debitori delle loro origini a Bernal, è amplissimo. Tuttavia, egli ha sofferto di una certa mancanza di ossessività che la maggior parte degli scienziati possiede e che consente loro di portare a termine un lavoro creativo. Se Bernal avesse posseduto questo tipo di ossessività, avrebbe portato a compimento parecchia della moderna biologia molecolare e vinto più volte il premio Nobel.⁹

Dovremmo quindi pensare meno ai suoi risultati? È il paradosso della conoscenza scientifica – cumulativa (a differenza di alcune delle arti creative) – che coloro che la mettono in pratica siano ricordati per la loro importanza personale in un campo nel quale il progresso è collettivo e indipendente dai singoli individui. I più grandi geni delle scienze sono storicamente sostituibili, poiché le loro scoperte, presto o tardi, sarebbero state fatte da altri, e fanno inevitabilmente parte di un continuo sforzo comune, a differenza delle opere di uno Shakespeare o di un Mozart, che appartengono unicamente a loro. Onoriamo giustamente Mendeleev, ma gli elementi chimici avrebbero trovato la loro tavola periodica anche senza di lui. I nomi di Crick, Watson e Wilkins, vincitori del premio Nobel nel 1962, rappresentano uno stuolo di ricercatori che resero possibile la loro conquista e che continuarono a

sviluppare le loro idee. D'altro canto, il meccanismo della ricompensa e della notorietà è inadeguato a registrare il contributo di uomini come Bernal, anche se almeno quattro dei suoi allievi e discepoli si aggiudicarono il Nobel tra il 1962 e il 1964, senza contare Crick, che aveva voluto lavorare con lui, e Rosalind Franklin, del suo laboratorio, che, se fosse rimasta in vita, sarebbe stata in corsa per vincerlo. Il lavoro di Bernal non è qualcosa di solido, bensì un impulso, un'atmosfera.

Tutti conosciamo il contributo di Röntgen alla scienza, anche se forse non sappiamo o non abbiamo bisogno di sapere nient'altro di lui: scoprì i raggi X nel 1895. Fino al 2012, in pochi sapevano chi fosse Higgs, eppure ha dato il suo nome al misterioso «bosone di Higgs», sul quale i fisici avevano dibattuto per anni. Non c'è niente in campo scientifico che porti in modo permanente il nome di Bernal. Molti di coloro che lo conobbero e subirono il forte influsso della sua straordinaria figura sono morti. Una volta scomparsa la generazione che rispondeva direttamente allo stimolo di un uomo dai contributi spesso solo preparatori e non specificabili, la sua reputazione è unicamente nelle mani degli storici. Questi dovranno essere non soltanto esperti nella storia della scienza, ma uomini e donne capaci di ricostruire lo stato d'animo e il carattere della sua epoca – un'epoca di catastrofi e speranze globali –, poiché non è rimasto nessuno che possa ricordarsene. D'ora in poi il libro di Andrew Brown costituirà per loro un indispensabile punto di partenza.

Un mandarino in berretto frigio

Publicato per la prima volta con il titolo Era of Wonders nella «London Review of Books», vol. 31, n. 4, 26 febbraio 2009, come recensione a Simon Winchester, Bomb, Book and Compass: Joseph Needham and the Great Secrets of China, Viking, New York 2008.

Se si esclude l'edizione di Stefan Collini della celebre «Rede Lecture» del 1959, il grande scontro tra «le due culture», che divise le discipline umanistiche e quelle scientifiche a Cambridge – e le pagine culturali britanniche del tempo –, è quasi caduto nel dimenticatoio. Rivendicava la centralità della scienza e sferrava un attacco contro gli «intellettuali delle lettere» per mano dell'ormai pressoché dimenticato Charles Percy Snow (1905-1980); a torto trascurato, perché i suoi ponderosi romanzi sulla speranza, il potere e il prestigio ci dicono molto della vita pubblica e accademica del periodo. Per un certo verso, si trattava di una polemica sugli anni Trenta, l'età gloriosa degli scienziati nonché il decennio volgare, disonesto o comunque screditabile dei poeti delusi. In senso più stretto, era una battaglia di retroguardia, combattuta a Cambridge, tra le discipline umanistiche e le baldanzose scienze naturali, già avviate sulla strada dei loro ottantadue premi Nobel e consapevoli che i futuri fasti (e sovvenzionamenti) dell'università erano essenzialmente nelle loro mani. Probabilmente, nulla irritava i professori di materie umanistiche più della certezza ostentata dagli scienziati che l'avvenire apparteneva a loro. In senso più ampio, il dibattito verteva sul rapporto tra ragione e immaginazione. Secondo Snow, gli scienziati possedevano entrambe, mentre i letterati erano fatalmente ostacolati dalla loro ignoranza e dal sospetto con cui guardavano alla scienza e al futuro. Soltanto una delle due culture contava realmente.

Snow si spinse forse troppo oltre, sebbene non in modo tanto assurdo quanto il suo principale antagonista, Frank Raymond Leavis, ma sostanzialmente era nel giusto. Nella prima metà del XX secolo, il solco tra le due culture era verosimilmente più

ampio di quanto fosse mai stato, almeno in Gran Bretagna, dove le scuole secondarie, a metà del corso di studi, dividevano già le materie umanistiche da quelle scientifiche.

Di fatto, gli intellettuali umanisti erano esclusi dalle scienze, ma non gli scienziati dalle discipline umanistiche, poiché l'istruzione di base degli strati sociali più elevati era sempre stata incentrata sulle lettere, e l'allora piccola comunità degli scienziati proveniva perlopiù da questo *milieu*.

Ciononostante, colpisce il contrasto tra la gamma di conoscenze e di interessi di un gruppo di scienziati tra le due guerre – interessati in prevalenza, ma non esclusivamente, alla biologia – e i limiti di quanti erano dediti alle arti. Negli anni Trenta, i più grandi poeti, a parte forse Empson, ammiravano la tecnologia, come testimonia la presenza di tutti quei piloni nei loro componimenti [riferimento ai cosiddetti *pylon poets*, scuola poetica degli anni Trenta, *N.d.T.*], ma, a differenza dei poeti romantici dei primi dell'Ottocento, non sembrano aver avuto coscienza di vivere in un'epoca di prodigi scientifici. Shelley e Keats, osservò John Burdon Sanderson Haldane, furono gli ultimi poeti a tenersi aggiornati sugli sviluppi della chimica. Per converso, gli scienziati erano in grado di tenere lezioni sull'arte iraniana (Bernal), scrivere libri su William Blake (Bronowski), conseguire lauree *ad honorem* in musica (Conrad Hal Waddington), compiere studi approfonditi di religione comparata come John Burdon Sanderson Haldane e, soprattutto, scrivere di storia e possedere un senso della storia.

Tendevano inoltre a combinare l'immaginazione dell'arte e della scienza con un'inesauribile energia, l'amore libero, l'eccentricità e la politica rivoluzionaria. Una combinazione che caratterizzò fortemente il periodo tra le due guerre, o più precisamente gli anni Trenta. Nessun uomo vi apparteneva in maniera più evidente di Joseph Needham (Li Yuese in mandarino), che fu forse la mente più interessante nella costellazione di brillanti «scienziati rossi» di quel decennio. Fu probabilmente anche il personaggio più insolito, per la sua abilità nel conciliare convinzioni e comportamenti rivoluzionari con l'accettazione da parte del mondo consolidato di *Who's Who*, diventando infine Master del suo college a Cambridge e fregiandosi del titolo di Companion of Honour. Non tutti negli anni della Guerra fredda erano tanto disarmanti da far sì che la

loro carriera non venisse stroncata dopo aver accusato – ingiustamente – gli Stati Uniti di usare armi batteriologiche nella guerra di Corea.

Di certo, il suo contributo è straordinario. La monumentale opera di Needham, *Scienza e civiltà in Cina*, trasformò quella che era la conoscenza dell'argomento in Occidente e, in misura considerevole, nella stessa Cina. Questo progetto titanico naturalmente domina la briosa, nuova biografia di Simon Winchester, un autore che si è specializzato in libri che legano singoli individui a grandi conquiste. Il titolo originale americano era *The Man Who Loved China (L'uomo che amava la Cina)*. La vita di Needham, prima che le sue energie e i suoi sentimenti si rivolgessero alla Cina, viene trattata in modo piuttosto frettoloso in 23 pagine. Non è ingiusto verso un libro assai leggibile e dal meritato successo affermare che non può pretendere di essere un giudizio equilibrato del suo notevole quanto trascurato soggetto.¹

Il primo volume di *Scienza e civiltà in Cina* venne descritto – per altro da un critico che non nutriva simpatia per l'atteggiamento politico o personale di Needham – come «forse il più grande, singolo atto di sintesi storica e comunicazione interculturale mai tentato da un solo uomo!». Le dimensioni stesse dell'opera e la sua rilevanza per il XXI secolo assicurano che è questo ciò per cui l'autore sarà ricordato. Anche se Needham venne eletto membro della Royal Society all'età di quarantuno anni, dopo la pubblicazione di un grosso volume, *Biochemistry and Morphogenesis*, il suo lavoro scientifico probabilmente non sarebbe mai entrato nell'orbita del Nobel, né pare che egli abbia ispirato qualche artefice di nuove scoperte, come invece Bernal e Haldane. D'altra parte, aveva già dimostrato le sue ambizioni come storico della scienza nei tre volumi di *Chemical Embriology*² (embriologia chimica, disciplina che avrebbe introdotto a Cambridge alcuni anni più tardi), nei quali non solo riassumeva lo stato attuale di questo campo di studi in termini di biochimica, ma ne tracciava in modo straordinario la storia e la preistoria, che sarebbero state il tema di un libro successivo. Anche dopo essersi tuffato nella questione cinese, fornì un breve e irresistibile profilo della «storia prenatale della chimica» nell'introduzione a *The Chemistry of Life*,³ in cui descriveva le antiche credenze nel «soffio della vita» come «protofisiologia pneumatica» e prendeva in considerazione i legami tra l'alchimia e l'invenzione del

Bénédictine e altri liquori monastici. Più inaspettatamente, pubblicò anche un popolare libretto sul movimento dei Levellers nella Rivoluzione inglese, sotto lo pseudonimo di Henry Holorens Shaw.

La storia e l'attivismo politico erano al centro della «scienza rossa» degli anni Trenta. C'è da meravigliarsi per la portata e l'intensità delle attività accademiche ed extracurricolari di questi scienziati. Nel caso di Needham, queste includevano l'impegno a far inserire la lettera «s» in Unesco: egli fu infatti il fondatore della sezione di Scienze naturali dell'organizzazione (1946-48). Ma anche qui non trascurò la storia, benché il progetto concernente quella scientifica e culturale dell'umanità, delle quali si interessò, non valga la pena di essere ricordato.

La storia era centrale per gli scienziati rossi, non soltanto perché sapevano di vivere in un'epoca di straordinari cambiamenti. Il senso di uno sviluppo e di una trasformazione nel corso del tempo – anche solo attraverso la grande questione dell'origine della vita – forniva un legame tra le scienze e i problemi più eccitanti per i biologi, i quali erano tutti assorbiti dalle mutevoli relazioni, passate e presenti, tra scienza e società. Tutte le testimonianze del periodo convengono sul sensazionale impatto degli studi sovietici presentati al Congresso internazionale di storia della scienza tenutosi a Londra nel 1931, in occasione del quale l'Urss inviò una delegazione insolitamente autorevole. Il punto di vista marxista colpì profondamente i britannici (compreso Needham, che partecipò all'evento), non tanto per la qualità degli studi, quanto per i nuovi orizzonti che questi apriva sui rapporti tra scienza e società. Il Congresso del 1931 e la sua «scoperta» della Cina nel 1937 furono i due avvenimenti che incisero maggiormente sulla vita di Needham.

Per quanto ne sappiamo, Needham, sebbene marxista, non aderì né fu mai particolarmente vicino al Partito comunista, anche se il suo caratteristico «fervore millenaristico»⁴ lo rendeva semmai istintivamente più radicale dei più avveduti esponenti della sinistra. Esortò Haldane – che entrò nel Partito comunista poco dopo – a scegliere il materialismo del futuro socialista e nel 1936 recensì *Il comunismo sovietico* dei coniugi Webb con quello che è stato definito un «entusiasmo che rasentava il rapimento».⁵ Tuttavia, la sua passione, ampiamente pubblicizzata, per il nudismo e la danza moresca, pur conferendogli un'aura di

stravaganza inglese a cui gli altrimenti conservatori *fellows* del Gonville and Caius College assimilavano la sua eterodossia politica, non aiutò la sua posizione nella politica della sinistra. Certo, il lungo *ménage à trois* di Joseph e Dorothy Needham con Lu Gwei-Djen, alla quale Winchester ascrive la sua passione per la Cina, non era ancora consolidato prima della guerra, ma l'ostentata emancipazione sessuale dei propri ammirati decani era tollerata più che imitata dalla generazione comunista degli anni Trenta.

Così come lo era la caratteristica più sorprendente di Needham, che lo distingueva dagli altri eminenti scienziati rossi: la sua devozione, durata per tutta la vita, alla religione e ai suoi rituali. Il suo anglocattolicesimo sicuramente non interferì con le sue convinzioni politiche negli anni Trenta. Frequentava la splendida chiesa di Thaxted, che era stata dotata da una proprietaria terriera – socialista convinta, che per un certo periodo era stata anche amante di re Edoardo VII –, poiché la concessione della prebenda rientrava nelle sue facoltà, di un prete socialista rivoluzionario, Conrad Noel. Con il passare del tempo, Needham si spostò dall'anglicanesimo, che sapeva essere un fenomeno locale («perché mi è capitato di nascere nell'Occidente europeo e il cristianesimo anglicano era la tipica forma che la religione assumeva per la mia epoca e la mia razza»)⁶ a una sorta di taoismo, che riteneva al tempo stesso democratico, e alle radici della scienza e della tecnologia in Cina. In ogni caso, giunse a pensare che le sue opinioni religiose erano state «certamente troppo neoplatoniche, idealistiche, pietistiche e ultraterrene».⁷ Malgrado ciò, sebbene fosse ancora socio onorario della Rationalist Press Association (l'odierna Humanist), non smise mai di credere nella religione come al «senso distintivo del sacro, il riconoscimento della categoria del divino [che] non implica un Dio creatore» e nella «sua incarnazione nell'osservanza e nel rito collettivi».⁸ E di certo non riteneva che fosse in conflitto con la scienza, benché approvasse l'idea di Confucio secondo cui l'esistenza di dèi e spiriti dev'essere accettata, ma tenuta a distanza. Né la sua forma di religione era distinta dalla politica. Il comunismo, pensava nel 1935, forniva la teologia morale adatta al nostro tempo; tuttavia era contrario allo scientismo.

Il comunismo di Stalin decisamente non lo era, ma Needham non ebbe mai tentennamenti nel suo rifiuto dello scientismo o del

riduzionismo sotto qualunque forma, inclusa quella marxista. Questo non soltanto perché escludeva molta parte di ciò che era importante nella realtà, ma anche perché minava la scienza così come lui la intendeva. Vale la pena citare un passaggio della sua recensione del 1932 al celebre romanzo distopico *Il mondo nuovo* di Aldous Huxley, apparsa (tra tutti i posti possibili) sul periodico «Scrutiny» di Frank Raymond Leavis. Vedeva le tendenze intellettuali a lui contemporanee (a suo parere Wittgenstein, il Circolo di Vienna e il sinistroido Lancelot Hogben) dirigersi «con una ragionevole estrapolazione» verso *Il mondo nuovo* huxleyano, perché

incalzavano affinché il concetto di realtà venisse rimpiazzato dal concetto di comunicabilità. Ora, è soltanto nella Scienza che si può raggiungere la perfetta comunicabilità. E, in altre parole, tutto ciò che possiamo proficuamente dire, in ultima istanza, sono proposizioni scientifiche chiarite dalla logica matematica. [...] Siamo rimasti con la Scienza quale unico substrato della Ragione, ma ciò che è peggio, anche la Filosofia e la Metafisica sono relegate nel regno dell'indicibile, cosicché la Scienza, che inizia come una forma speciale di filosofia, e che conserva il suo status intellettualmente benefico se conserva il suo status di Filosofia, non diventa nient'altro che Mitologia che accompagna una tecnica.⁹

L'ambizione di Needham come ricercatore era stata a lungo quella di creare un'embriologia biochimica che fondesse il riduzionismo dei chimici con l'inevitabile interesse dei biologi per gli organismi e i processi nel loro complesso. Una visione antimeccanicista (preferiva il termine «organica») della scienza esercitava un'ovvia attrazione sui biologi evolutivi, come il gruppo messo insieme nel Theoretical Biology Club negli anni Trenta dall'allora influente, ma oggi perlopiù dimenticato Joseph Henry Woodger, che includeva sia i Needham sia Conrad Hal Waddington (che sarebbe stato il bersaglio designato dell'attacco di von Hayek ai marxisti in *Verso la schiavitù*). Esso aprì la strada al concetto di esseri viventi organizzati in livelli gerarchici, presentato classicamente in *Order and Life* di Needham (1936). Questi postulò che l'intero organismo non poteva essere compreso completamente in nessuno dei livelli più bassi di dimensione e complessità considerati in ordine crescente – molecolare, macromolecolare, cellula, tessuto, eccetera – e che sarebbero emerse nuove modalità di comportamento in ciascun livello, che non potevano essere adeguatamente interpretate in quelli

inferiori, sempre ammesso che fosse possibile farlo. Come Needham scrisse nel 1961 nell'introduzione a *The Chemistry of Life*: «La gerarchia delle relazioni, dalla struttura molecolare del carbonio all'equilibrio delle specie al complesso ecologico, sarà forse l'idea guida del futuro». Processo, gerarchia e interazione erano la chiave per una realtà che poteva essere compresa solo come un insieme complesso.

E – sebbene questo non lo si scopra nelle pagine di Simon Winchester – le idee di Needham lo attirarono verso il Paese e la civiltà cui avrebbe dedicato il resto della propria vita. La Cina, scrisse, era la patria dialettica del concetto di Yin e Yang, di un'«estrema avversione a separare spirito e materia», di una filosofia che, è stato detto con una bella immagine, vedeva il cosmo come una vasta sinfonia che si componeva da sé e prendeva forma all'interno di altre sinfonie minori. Sapeva troppo della realtà cinese per considerarla, utilizzando un'espressione di George Steiner, un luogo dove «l'utopia era concreta», e tantomeno per considerare se stesso, nei panni di un Marco Polo del XX secolo, come un semplice latore di strabilianti novità da terre straniere a un Occidente che aveva consentito che gran parte del rispetto intellettuale per la Cina nutrito dai pensatori del Settecento evaporasse nel secolo del trionfo mondiale dell'Europa.

Needham amava e ammirava la Cina e i cinesi, ma paradossalmente il suo cuore batteva per il passato imperiale invece che per il presente rivoluzionario, nel quale era coinvolto e che si impegnava a difendere, anche se, negli anni Settanta, sembrava essere divenuto critico nei confronti della politica di Mao, prima ancora della morte del «grande timoniere». Si sentiva a suo agio non soltanto con la visione della natura cinese, così amorevolmente ricostruita in *Scienza e civiltà in Cina*, ma anche con una civiltà fondata su un'etica priva di fede nel soprannaturale, una grande cultura non basata sulla dottrina del peccato originale, un Paese dove nessun clero aveva mai dominato. Era ammirevole pure nell'«antico diritto di ribellione, una dottrina caratteristica degli eruditi confuciani», enunciata dagli studiosi della dinastia Zhou. Needham vedeva la Cina non come la realizzazione del «dispotismo asiatico» – un'espressione che riteneva fosse stata inventata dai pensatori francesi del Settecento, che lo paragonavano all'assolutismo europeo –, bensì

nei termini di «quella dualità della vita nella Cina tradizionale che è stata sperimentata da tutti coloro che hanno conosciuto la società cinese in prima persona».

Soprattutto, prediligeva la tradizione dell'antica classe dei funzionari-letterati, reclutati attraverso un esame per formare i quadri del governo nella Cina medievale, ma che costituivano collettivamente anche «un'opinione pubblica» di eruditi confuciani che «non persero mai la loro autorità ideologica indipendente» e la capacità di resistere agli attacchi imperiali su valori tradizionalmente accettati. Quale sistema occidentale avrebbe trovato posto nel suo governo per gli equivalenti di un William Blake, un Giordano Bruno, un Faraday? Come spesso avviene, questa difesa – sincera come poche – della tradizione cinese apparve su un giornale marxista americano nella lunga recensione a un volume ex comunista, *Asiatic Despotism*, che Needham giustamente liquidò come un gigantesco pamphlet della Guerra fredda e «il peggior servizio che sia mai stato reso allo studio oggettivo della storia cinese».10

Indossando il suo abito tradizionale di seta blu da erudito, appena acquistato, durante i suoi difficili viaggi attraverso la Cina in tempo di guerra, Joseph Needham era certamente consapevole della sua affinità con i mandarini contemporanei. E tuttavia il punto cruciale della sua visione del mondo era precisamente l'irreversibile rottura storica con il passato che aveva posto fine alla lunga era di superiorità tecnologica della Cina, che *Scienza e civiltà in Cina* cercava di spiegare, sebbene non con la soddisfazione di tutti.

Quello che avvenne dopo il sorgere delle moderne scienze naturali, nel 1600 circa, non poteva somigliare a ciò che era venuto prima, con il risultato che «sia la società capitalista sia quella socialista oggi sono qualitativamente diverse da tutte le società precedenti». Non c'era modo di tornare al passato, ma soltanto una strada per andare avanti. Needham non abbandonò mai la sua fede nel progresso potenziale. La scienza e la tecnologia non creavano la buona società, ma potevano creare gli strumenti per realizzarla, non da ultimo in Cina. «Questa è forse la pace promessa in terra, e chiunque metta al primo posto i bisogni reali della gente reale l'erediterà.»11

Ciononostante, Needham non sarà ricordato per il suo appassionato desiderio di un futuro migliore per l'umanità, e

neppure per il suo marxismo organico ispirato alla biologia, ma per gli eccezionali risultati ottenuti nell'esplorare e ricreare un passato. Tuttavia, continua a restare un pensatore trascurato, salvo che nei testi di biologia evolutiva. *Bomb, Book and Compass* di Simon Winchester non gli rende giustizia. Aspetta ancora un biografo capace di comprendere appieno l'uomo straordinario che fu e i tempi e i contesti che lo resero tale.

Gli intellettuali: ruolo, funzione e paradosso

Contributo in tedesco a Ilse Fischer e Ingeborg Schrems (a cura di), Der Intellektuelle: Festschrift für Michael Fischer zum 65. Geburtstag, Peter Lang, Bern 2010.

Prima dell'invenzione della scrittura, gli intellettuali avrebbero potuto avere una qualche funzione sociale? O, che è lo stesso, gli intellettuali in quanto tali sarebbero potuti esistere? Difficilmente. Gli sciamani, i preti, i magi e gli altri maestri dei riti, assieme ai loro attendenti, hanno sempre avuto una loro funzione sociale, e possiamo assumere che lo stesso valesse anche per quelli che oggi chiameremmo artisti. Ma come sarebbero potuti esistere gli intellettuali prima dell'invenzione di un sistema di scrittura e di numeri da manipolare, comprendere, interpretare, imparare e preservare? Tuttavia, una volta creati i moderni strumenti per comunicare, calcolare e – soprattutto – ricordare, le esigue minoranze che erano in grado di padroneggiarli giunsero probabilmente a esercitare, per un certo tempo, il più grande potere sociale che gli intellettuali abbiano mai avuto nella storia. I maestri della scrittura poterono diventare, come nelle antiche città delle prime economie agricole mesopotamiche, il primo «clero», una classe di governanti sacerdotali. Fino al XIX e al XX secolo, il monopolio dell'istruzione nel mondo erudito – e dell'educazione necessaria per padroneggiarla – portava con sé anche un monopolio di potere, salvaguardato dalla concorrenza attraverso l'uso di lingue scritte specialistiche, contrassegnate da un particolare prestigio sul piano rituale o culturale.

D'altro canto, la penna non è mai stata più potente della spada. I guerrieri potevano sempre prevalere sugli scrittori, anche se senza questi ultimi non ci potevano essere ordinamenti politici o economie di vasta scala, per non parlare dei grandi imperi del mondo antico. Gli uomini di cultura elaboravano le ideologie che davano coesione all'impero e preparavano i quadri della sua amministrazione. In Cina, furono loro a trasformare i

conquistatori mongoli in dinastie imperiali, mentre proprio a causa della loro assenza gli imperi di Genghis Khan e Tamerlano si sfaldarono in poco tempo. I primi padroni del monopolio educativo sarebbero stati quelli che Antonio Gramsci ha definito «gli “intellettuali organici” di tutti i maggiori sistemi di dominio politico».

Tutto questo appartiene al passato. L'emergere, nel tardo Medioevo, di una classe di laici educati nelle lingue dialettali regionali venne a creare la possibilità di intellettuali meno vincolati alla loro funzione sociale che si rivolgevano, come produttori e consumatori di opere letterarie e altri strumenti di comunicazione, a una nuova sfera pubblica, per quanto piccola. L'ascesa del moderno Stato territoriale, poi, ha richiesto un sempre più vasto apparato di funzionari e altri intellettuali «organici», formati nelle università modernizzate e dagli insegnanti delle scuole secondarie che si erano in esse laureati. D'altro canto, il diffondersi dell'istruzione primaria universale e soprattutto, dopo la Seconda guerra mondiale, l'enorme espansione della formazione secondaria e universitaria, crearono un bacino di persone istruite e intellettualmente formate molto più ampio di quanto non si fosse mai visto nella storia. Nel frattempo, la straordinaria espansione delle nuove industrie dei media nel XX secolo venne ad allargare a dismisura le possibilità economiche per gli intellettuali slegati da ogni apparato ufficiale.

Fino alla metà del XIX secolo, si trattava di un ristretto gruppo di persone. Il corpo studentesco, che giocò un ruolo di primaria importanza nelle rivoluzioni del 1848, era formato in Prussia da 4000 giovani (solo uomini, non c'erano ancora donne): erano 7000 nell'intero impero asburgico (Ungheria esclusa). La novità di questo ceto sociale di «intellettuali liberi» non consisteva semplicemente nel fatto che condividevano l'educazione e la cultura delle classi dominanti, che allora dovevano possedere quella formazione letteraria e culturale indicata dai tedeschi col termine di *Bildung* (una tendenza che riguardava, in misura sempre maggiore, anche il mondo degli affari), ma pure nel fatto che godevano di molte più possibilità di guadagnarsi da vivere come intellettuali indipendenti. Le nuove industrie tecniche e scientifiche, le istituzioni per la promozione della scienza e della cultura, i campi del giornalismo, della pubblicità, del teatro e dell'intrattenimento, contribuivano tutti a offrire a questi

intellettuali nuove opportunità di sostentamento. Verso la fine del XIX secolo, il capitalismo aveva prodotto così tanta ricchezza che molti dei figli e delle altre persone a carico del ceto medio professionale potevano dedicarsi interamente alle attività culturali e intellettuali: alcuni esempi significativi ci sono dati dalle famiglie Mann, Wittgenstein e Warburg.

Se prendiamo il gruppo marginale della Bohème, gli intellettuali liberi non avevano nessuna identità sociale riconosciuta: erano considerati soltanto membri della borghesia colta (nelle parole di Keynes, «la mia classe, la borghesia colta») o, al più, come un sottogruppo della borghesia, come *Bildungsbürger* o *Akademiker*. Non vengono descritti come un'entità collettiva di «intellettuali», o «intelligenza», fino all'ultimo terzo del XIX secolo: a partire dal 1860 nella turbolenta Russia zarista e, quindi, in una Francia scossa dall'affare Dreyfus. In entrambi i casi, ciò che sembrava renderli riconoscibili come gruppo era la combinazione di «attività mentali» e interventi critici in politica. Anche oggi, il linguaggio corrente tende spesso ad associare le parole «intellettuale» e «in opposizione» (il che, ai tempi del socialismo sovietico, significava «politicamente inaffidabili»), per quanto ciò non sia sempre corretto. Tuttavia, l'ascesa della cultura di massa e, di conseguenza, le potenzialità propagandistiche dei nuovi media dischiusero inattese opportunità per gli intellettuali più rinomati, di cui anche i governi potevano servirsi. Persino a un secolo di distanza, è ancora imbarazzante ricordare il famigerato manifesto dei novantatré intellettuali tedeschi, e quelli analoghi dei loro colleghi francesi e britannici, formulati per dare un appoggio a livello spirituale alle decisioni dei loro rispettivi governi, impegnati nella Prima guerra mondiale. Ciò che rendeva preziose queste sottoscrizioni non era la loro competenza sul piano degli affari pubblici, bensì la reputazione di cui godevano come scrittori, attori, musicisti, scienziati naturali e filosofi.

Il Novecento – il «secolo breve» –, con le sue rivoluzioni e le sue guerre di religione ideologica, sarebbe diventato l'era caratteristica dell'impegno politico degli intellettuali, che non solo avrebbero difeso le loro cause nell'epoca dell'antifascismo e poi del socialismo di Stato, ma che sarebbero stati riconosciuti da ambo le parti come pesi massimi dell'ingegno sul piano del confronto pubblico. Il loro periodo di gloria fu tra la fine della

Seconda guerra mondiale e il crollo del comunismo, ossia nella grande éra delle mobilitazioni d'opposizione: contro la guerra nucleare, le ultime guerre imperialiste della vecchia Europa e le prime del nuovo impero mondiale americano (Algeria, Suez, Cuba, Vietnam), contro lo stalinismo, l'invasione sovietica dell'Ungheria e della Cecoslovacchia e così via. In quasi tutti questi scontri, gli intellettuali giocarono in prima linea.

Per fare un esempio, la campagna per il disarmo nucleare in Gran Bretagna nacque grazie all'azione di un famoso scrittore, il direttore del più prestigioso settimanale intellettuale del periodo, un fisico e due giornalisti, ed elesse subito come proprio presidente il filosofo Bertrand Russell. I personaggi più importanti del mondo dell'arte e della letteratura corsero presto ad appoggiarla, da Benjamin Britten a Henry Moore ed Edward Morgan Forster, nonché lo storico Edward Palmer Thompson, che sarebbe diventato il volto più noto del movimento europeo per il disarmo dopo il 1980. Tutti conoscevano i nomi dei grandi intellettuali francesi (Sartre, Camus) e di quelli dissidenti in Unione Sovietica (Solženicyn e Sakharov). Eminentissimi intellettuali furono capofila dell'influente letteratura della disillusione comunista (*The God that Failed*). I servizi segreti americani decisero persino di fondare e finanziare speciali organizzazioni, come il Congresso per la libertà culturale, al fine di smuovere gli intellettuali europei dalla loro mancanza di entusiasmo nei confronti della Guerra fredda portata avanti da Washington. Sempre in questo periodo, per la prima volta dal 1848, le università del mondo occidentale – che si stavano espandendo e moltiplicando – potevano essere considerate dai loro governi come vivai dell'opposizione sociale e politica (e talvolta, di fatto, della rivoluzione).

Quest'epoca in cui gli intellettuali erano il principale volto pubblico dell'opposizione politica appartiene ormai al passato. Dove sono finiti i grandi attivisti e i firmatari dei manifesti? Con qualche rara eccezione, in particolare quella dell'americano Noam Chomsky, sono morti o restano comunque in silenzio. Dove sono i famosi *maîtres à penser* francesi, gli eredi di Sartre, Merleau-Ponty, Camus e Raymond Aron, di Foucault, Althusser, Derrida e Bourdieu? Gli ideologi del tardo XX secolo hanno preferito abbandonare la loro missione di promuovere la ragione e il cambiamento sociale, lasciandola agli automatismi di un

mondo di individui puramente razionali che, a quanto si dice, massimizzerebbero i loro benefici attraverso un mercato che opererebbe secondo regole logiche e che tenderebbe per sua natura, purché libero da interferenze esterne, a raggiungere un stato di equilibrio stabile. Oggi, in una società dominata dall'incessante intrattenimento di massa, gli attivisti alla ricerca di utili sostenitori di buone cause preferiscono rivolgersi a celebri attori o a musicisti rock anziché agli intellettuali. I filosofi non possono più competere con Bono o Brian Eno, a meno di non riuscire a riciclarsi essi stessi nelle vesti della nuova figura chiave del mondo dello spettacolo: la «celebrità». Viviamo in una nuova era, almeno finché il rumore universale dell'autoespressione tramite Facebook e gli ideali egualitari di Internet non avranno avuto il loro pieno effetto sulla scena pubblica.

Il declino dei grandi intellettuali di protesta, quindi, non è dovuto solo alla fine della Guerra fredda, ma anche alla spolticizzazione dei cittadini dell'Occidente in un periodo segnato dalla crescita economica e dal trionfo della società dei consumi. La strada che dall'ideale democratico dell'*agorà* ateniese arriva alle irresistibili tentazioni del centro commerciale ha limitato lo spazio d'azione della grande forza demoniaca del XIX e del XX secolo, ossia la convinzione che l'azione politica fosse la via per migliorare il mondo. In effetti, l'obiettivo della globalizzazione neoliberista è stato proprio quello di ridurre le dimensioni, il raggio d'azione e gli interventi pubblici dello Stato, un obiettivo in parte coronato dal successo.

Tuttavia, la nuova era è stata plasmata anche da un altro elemento: la crisi dei valori e delle prospettive tradizionali e forse, soprattutto, il venir meno della vecchia fede nel progresso globale della ragione, nella scienza e nella possibilità di migliorare la condizione umana. A partire dalle rivoluzioni americana e francese, i campioni del progresso politico e sociale in tutto il mondo avevano fatto proprio il vocabolario dell'Illuminismo settecentesco, con la sua ferma fiducia nel futuro delle ideologie radicate in questi due grandi sovvertimenti. Una coalizione fra queste ideologie e gli Stati che le sostenevano ottenne forse il suo ultimo trionfo con la vittoria su Hitler nella Seconda guerra mondiale. A partire dagli anni Settanta del Novecento, però, i valori dell'Illuminismo hanno iniziato a retrocedere di fronte alle istanze antiuniversalistiche improntate

al *Blut und Boden* («sangue e terra») e alle tendenze reazionarie radicali in crescita nelle religioni di tutto il mondo. Anche in Occidente assistiamo all'emergere di una nuova irrazionalità ostile alla scienza, mentre la fede nell'irresistibile marcia del progresso cede il passo alla paura di un'inevitabile catastrofe ambientale.

E che dire degli intellettuali di questa nuova era? A partire dagli anni Sessanta, l'enorme crescita dell'istruzione superiore li ha trasformati in una classe influente dotata di rilevanza politica. Dal 1968 in poi, è risultato evidente che le masse studentesche possono essere mobilitate con facilità, non solo a livello nazionale ma anche sovranazionale. Nei decenni successivi, la straordinaria rivoluzione nelle tecnologie di comunicazione personale ha rafforzato moltissimo la loro capacità di agire nella sfera pubblica: fra gli esempi più recenti, possiamo citare l'elezione del professore universitario Barack Obama alla presidenza degli Stati Uniti, la Primavera araba del 2011 e la situazione della Russia. Il progresso esplosivo della scienza e della tecnologia ha creato una «società dell'informazione» in cui la produzione e l'economia dipendono dall'attività intellettuale – ossia, dai laureati e dai centri universitari dove si sono formati – a un livello senza precedenti. Ciò fa sì che persino i regimi più autoritari e reazionari debbano concedere un certo grado di libertà alle scienze nelle università. Nell'ex Unione Sovietica, l'accademia costituiva in sostanza l'unico forum per il dissenso e la critica sociale. Anche la Cina di Mao, che durante la Rivoluzione culturale aveva in pratica abolito l'istruzione superiore, ha poi dovuto imparare questa lezione; entro certi limiti, da tale cambiamento hanno tratto beneficio anche le facoltà umanistiche e artistiche delle università cinesi, che pure risultano meno essenziali sotto il profilo economico e tecnologico.

D'altro canto, l'enorme crescita dell'istruzione superiore ha tendenzialmente reso la laurea o il diploma un requisito fondamentale per accedere agli impieghi professionali e del ceto medio, trasformando così i laureati in membri delle «classi superiori» (almeno agli occhi della massa meno istruita della popolazione). È diventato facile, per i demagoghi, presentare gli «intellettuali» o il cosiddetto «establishment liberale» come un'élite presuntuosa e moralmente riprovevole che gode di privilegi economici e culturali. In molte parti dell'Occidente, e

soprattutto negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, il divario sul piano educativo rischia di trasformarsi in una divisione di classe fra coloro i cui diplomi universitari costituiscono dei biglietti sicuri per una carriera di prestigio e la parte restante, risentita della popolazione.

Questi intellettuali non sono però i grandi ricchi, quella minuscola frazione della popolazione che, negli ultimi tre decenni del XX secolo e nei primi dieci anni del XXI, è riuscita ad accumulare una quantità inconcepibile di denaro, uomini (e talvolta donne) i cui patrimoni personali superano il Pil di numerosi Paesi di medie dimensioni. Le loro fortune provengono perlopiù dagli affari e dal potere politico, anche se in origine alcuni di loro erano degli intellettuali (laureati o, in molti celebri casi americani, giovani che avevano abbandonato il college). Paradossalmente, il lusso da loro ostentato – con sempre più fiducia in se stessi – dopo la caduta del comunismo ha esercitato un certo fascino sulle masse non istruite, la cui unica chance di emergere stava nell'unirsi alle poche centinaia di persone che, in ogni Paese, avevano raggiunto il vertice della scala sociale senza avere particolari talenti nel campo della cultura o in quello degli affari: calciatori, stelle dello spettacolo e vincitori di enormi premi. Dal punto di vista statistico, le possibilità che un povero seguisse una traiettoria simile erano infinitesime, ma chi ci riusciva otteneva denaro e successo da sfoggiare. In un certo modo, ciò rendeva più facile mobilitare gli sfruttati, i falliti e i perdenti della società capitalistica contro quello che i reazionari americani chiamavano l'«establishment liberale», con cui non sembravano avere nulla in comune.

È stato solo dopo qualche anno della più pesante depressione che abbia mai colpito l'economia occidentale dagli anni Trenta che il risentimento per la polarizzazione economica ha iniziato a prendere il posto di quello di una presunta superiorità intellettuale. Curiosamente, le sue due espressioni più evidenti sono state formulate proprio da intellettuali. Il crollo generale della fiducia nella capacità del libero mercato (il «sogno americano») di produrre un futuro migliore per tutti – anzi, di fatto, il crescente pessimismo riguardo al futuro dell'attuale sistema economico – è stato indicato per la prima volta nel dibattito pubblico da giornalisti economici e non, tranne qualche rarissima eccezione, dagli stessi ultraricchi. L'occupazione di

alcuni siti vicino a Wall Street e ad altri centri delle banche e della finanza internazionale sotto lo slogan «Noi siamo il 99 per cento» (contro l'1 per cento dei miliardari) ha senza dubbio attirato molte simpatie: anche negli Stati Uniti, i sondaggi indicavano che i manifestanti godevano del supporto del 61 per cento degli americani, fra cui dovevano certo essere numerosi gli elettori antiliberali repubblicani. È inutile dire che questi dimostranti che piantavano le loro tende sul suolo nemico non sono affatto il 99 per cento della popolazione: erano, come spesso accade, quello che è stato definito l'esercito teatrale dell'attivismo intellettuale, il distaccamento «mobilitabile» di studenti e bohémien, che conduce le sue scaramucce nella speranza che si trasformino in battaglie.

Ciononostante, emerge una domanda: come può sopravvivere la vecchia, indipendente tradizione critica degli intellettuali dell'Ottocento e del Novecento in questa nuova era di irrazionalità politica, una tradizione che nutre essa stessa dubbi riguardo al futuro? È un paradosso tipico del nostro tempo che l'irrazionalità nella politica e nell'ideologia non abbia alcuna difficoltà a convivere con le tecnologie più avanzate, e anzi a servirsene. Gli Stati Uniti e gli insediamenti israeliani nelle aree occupate della Palestina dimostrano che non mancano i professionisti delle tecnologie informatiche che credono alla versione letterale del racconto della creazione narrato nel libro della Genesi o ai più sanguinari appelli all'estirpazione degli infedeli che si leggono nel Vecchio Testamento. L'umanità odierna si è abituata alle vite segnate dalle contraddizioni interne, lacerate tra il mondo del sentimento e una tecnologia impermeabile alle emozioni, tra il regno dell'esperienza sensibile di ciò che avviene su scala umana e quello di grandezze che paiono prive di significato, tra il «senso comune» della vita quotidiana e l'incomprensibilità (tranne che per esigue minoranze) di quelle operazioni intellettuali che creano la cornice della nostra esistenza. È possibile rendere compatibile questo sistematico non razionalismo delle vite umane con un mondo che, oggi più che mai, dipende dalla razionalità di Max Weber nella scienza e nella società? A quanto pare, la globalizzazione mediatica dell'informazione, del linguaggio e di Internet fa sì che non sia più del tutto possibile, nemmeno per le autorità statali più potenti, isolare fisicamente e mentalmente un Paese dal resto

del mondo. Tuttavia, la questione rimane aperta.

D'altro canto, anche se non è necessario un pensiero originale per usare le tecnologie già esistenti (per quanto non si riescano a offrire, in tal caso, ulteriori progressi), la scienza ha bisogno di nuove idee: di conseguenza, anche la società più avversa agli intellettuali ha oggi una forte necessità di persone che abbiano idee originali e di un ambiente in cui simili persone possano fiorire. Possiamo affermare, senza timore di smentita, che questi individui coltiveranno anche idee critiche nei confronti della società e dell'ambiente in cui vivono. Nei Paesi emergenti dell'Asia orientale e sudorientale e nel mondo islamico, continueranno probabilmente a costituire una forza volta alla riforma politica e al cambiamento sociale, alla vecchia maniera. Inoltre, in questi tempi di crisi potrebbero tornare a rivestire un ruolo simile anche nel nostro incerto e assediato Occidente. Di fatto, si potrebbe dire che oggi il luogo delle forze capaci di portare avanti una critica sociale sistematica va cercato nei nuovi gruppi sociali di chi ha studiato all'università. Tuttavia, gli intellettuali da soli non sono in grado di cambiare il mondo, anche se il loro contributo resta necessario – in un fronte comune con la gente ordinaria – perché un tale cambiamento ci possa essere. Con l'eccezione di pochi casi isolati, è però probabile che tale obiettivo sia più difficile da raggiungere oggi che non in passato. È il dilemma del XXI secolo.

Le prospettive della religione nella sfera pubblica

Ciò che è successo alla religione negli ultimi cinquant'anni è qualcosa di impressionante. Per la maggior parte della storia, essa ha fornito il linguaggio – spesso soltanto quello – per discutere dei rapporti degli esseri umani fra di loro, con il mondo in generale e con le forze incontrollabili che stanno al di fuori della nostra vita quotidiana. Senz'altro è stato così per le masse, come avviene tuttora in India e nei Paesi islamici. La religione continua a costituire l'unico modello generalmente accettato per celebrare i grandi riti della vita umana – dalla nascita al matrimonio alla morte – e, di certo nelle zone temperate, quelli dei cicli eterni dell'anno: Capodanno e raccolto, primavera (Pasqua) e inverno (Natale). Solo in rari casi queste celebrazioni sono state di fatto soppiantate da equivalenti civili, magari perché la razionalità degli Stati laici – per non parlare della loro ostilità o indifferenza verso le istituzioni religiose – li ha spinti a sottostimare la forza dei rituali nella vita privata e comunitaria. Tuttavia, pochi di noi sono in grado di sottrarsi a questa forza. Ricordo un funerale organizzato da un college di Oxford su commissione di una signora sovietica, assolutamente non credente, per il suo defunto marito britannico, un ateo convinto: la donna dichiarò che non le sembrava giusto dargli l'addio senza un qualche rito. Nella sua totale irrilevanza, la funzione anglicana – una fede che non conosceva e di cui non le importava nulla – era l'unica che potesse scegliere per quel momento. Di fatto, anche i più razionalisti fra noi possono cercare di propiziarsi le forze che guidano il nostro incerto futuro ricorrendo alle formule e alle scaramanzie più primitive, come «toccare ferro» o «incrociare le dita», che sono l'equivalente del «Deo volente» («A Dio piacendo») cristiano o dell'«Inshallah» islamico.

Nel mondo contemporaneo, la religione conserva un posto

importante e preminente, nonostante la nuova militanza di numerosi atei anglosassoni (che costituisce, a sua volta, un'ulteriore conferma di tale rilevanza). Sotto un certo aspetto, è indubitabile che a partire dagli anni Sessanta ci sia stata una notevole ripresa della religione, palesemente diventata una cospicua forza *politica*, anche se non intellettuale. La grande Rivoluzione iraniana è stata la prima, dopo quella americana del Settecento, a essere condotta in termini di religione, abbandonando quell'insegnamento dell'Illuminismo che aveva ispirato i movimenti per il cambiamento sociale e le grandiose rivoluzioni precedenti, da quella francese a quella russa, fino a quella cinese. La politica del Medio Oriente, sia fra gli ebrei sia fra i musulmani, è diventata una politica dei testi sacri; e, in misura sorprendente, lo è diventata anche quella statunitense. È facile far notare che, lungi dall'identificarsi con un'antica tradizione, questa tendenza costituisce un'innovazione propria del XX secolo. Il giudaismo ortodosso, tradizionalmente opposto al sionismo, venne sionizzato dalla Guerra dei sei giorni del 1967, quando la vittoria di Israele, in apparenza miracolosa, spinse alcuni rabbini ad abbandonare la convinzione che il ritorno di tutti gli ebrei in Israele dovesse aver luogo soltanto dopo o durante l'avvento del Messia (che fino a quel momento non era chiaramente arrivato, per quanto il vecchio capo di una setta chassidica americana rivendicasse per sé tale titolo).

Fu solo nei primi anni Settanta che una setta estremista separatasi dai Fratelli musulmani egiziani riportò in auge una giustificazione teologica per uccidere «come apostata» chiunque non seguisse una strettissima forma di ortodossia. La *fatwa* che autorizzava l'assassinio di innocenti arrivò nel 1992 dall'interno di Al Qaeda. È stato mostrato che la Rivoluzione iraniana del 1979 non introdusse una politica islamica tradizionale, bensì una versione teocratica del moderno Stato territoriale. Ciononostante, abbiamo assistito a un impressionante ritorno alla politica formulata in termini religiosi, dalla Mauritania all'India. La Turchia si è allontanata in modo palese da un regime dichiaratamente laico spostandosi sotto l'egida di un partito islamico di massa. La fondazione di un potente partito induista nel 1980 (al governo fra il 1998 e il 2004) ha segnato un movimento che mira a ridurre il pluralismo indu a una singola ortodossia esclusiva e intollerante. Nell'odierna politica globale,

nessuno si azzarda a sottovalutare questa tendenza.

È però meno chiaro se ci sia stata anche una crescita generale, a livello globale, della fede e delle pratiche religiose. Ci sono stati spettacolari passaggi da una confessione all'altra, soprattutto all'interno del cristianesimo. Nelle Americhe, ma anche altrove, è evidente un incremento dello zelo religioso nelle comunità del protestantesimo evangelico e pentecostale-carismatico, in rapida espansione. Allo stesso modo, a partire dagli anni Settanta abbiamo assistito a una notevole rinascita islamica in regioni in precedenza tutto sommato tranquille, come l'Indonesia.¹ Dirò qualcosa su questi temi più avanti. Tuttavia, con l'eccezione dell'Africa (dove nel corso dell'ultimo secolo c'è stata una notevole avanzata del cristianesimo e dell'Islam in particolare), non si può dire che dal 1900 a oggi le principali religioni del mondo abbiano guadagnato molto terreno. Certo, la caduta dell'Unione Sovietica e degli altri Stati istituzionalmente atei ha permesso alle religioni represses di riemergere – in Russia con una formale riabilitazione –, ma senza tornare al loro livello precomunista, a esclusione forse della Polonia. In Africa, poi, le fedi monoteiste hanno conquistato terreno a spese non del secolarismo, ma delle religioni tradizionali animiste, anche se queste ultime si sono talvolta trasformate in forme di sincretismo fra i nuovi monoteismi e i vecchi culti. Solo in tre Paesi africani le credenze sincretiste e indigene rappresentano ancora la maggioranza.² Nell'Occidente secolarizzato, i tentativi di fondare nuove religioni o adottare strani culti spirituali, in genere vaghi, per rimpiazzare l'atrofia delle vecchie fedi hanno avuto poco successo.

Questo indiscutibile rafforzamento della presenza pubblica della religione è stato visto come la confutazione della visione, accreditata da tempo, secondo cui modernità e secolarismo erano destinati ad avanzare in coppia. Le cose, però, non stanno così. È vero che ideologi e attivisti, nonché molti storici, hanno sottostimato molto la misura in cui persino i pensieri delle persone più laiche stavano emergendo da un'epoca in cui l'unico linguaggio del discorso pubblico proveniva dalla religione. Inoltre, hanno sopravvalutato l'impatto quantitativo della secolarizzazione nel XIX e nel XX secolo; o, meglio, non hanno tenuto conto delle enormi fasce di umanità – soprattutto donne e contadini – che hanno resistito a questa tendenza. In sostanza, la

secolarizzazione ottocentesca – al pari del suo compagno politico, l'anticlericalismo – era un movimento che coinvolgeva maschi istruiti di ceto medio-alto e attivisti politici plebei. Ma quanti storici hanno prestato la dovuta attenzione alla questione del genere, o all'impatto del movimento nelle campagne? Essi, inoltre, hanno tendenzialmente trascurato il ruolo sproporzionato della religione nella formazione delle classi imprenditoriali e delle reti capitalistiche ottocentesche: gli industriali tessili pietisti in Francia e in Germania, le banche ugonotte, ebrei o quacchere. Hanno prestato poca considerazione a coloro per i quali la religione, in un'epoca di sommovimenti sociali, era diventata il «cuore in un mondo spietato», come direbbe Marx. In breve, non c'è nulla di più facile che presentare la storia dell'Occidente nell'Ottocento come una serie di avanzamenti religiosi. Tuttavia, anche se le cose potrebbero stare così, ciò non cambia il fatto che, negli ultimi due secoli e mezzo, modernizzazione e secolarizzazione hanno viaggiato di pari passo in Europa e in America, e continuano a farlo anche oggi; anzi, nel corso dell'ultimo mezzo secolo questo processo potrebbe anche aver visto un'accelerazione.

Le conversioni da una fede all'altra non possono nascondere il costante declino degli obblighi e della pratica della religione in Occidente (e anche in India, se l'accettazione dei matrimoni fra caste diverse può essere considerata come un indice della situazione). Di fatto, questa tendenza ha registrato una crescita a partire dagli anni Sessanta del Novecento; ciò risulta evidente soprattutto nella più grande confessione cristiana, la Chiesa cattolica romana, che si trova così ad affrontare una crisi storica senza precedenti. A differenza di quanto accadeva nel XVI secolo, la minaccia a questa Chiesa non viene solo dalla dissidenza religiosa, ma anche dall'indifferenza e dalla tacita disobbedienza, che emergono per esempio nel massiccio ricorso delle donne italiane, dagli anni Settanta in poi, ai mezzi di controllo delle nascite. Le vocazioni cattoliche hanno iniziato a subire un tracollo verso la metà degli anni Sessanta, e con esse si è ridotto anche il personale delle istituzioni religiose. Negli Stati Uniti, il numero è sceso da 215.000 nel 1965 a 75.000 nel 2010;³ nella cattolica Irlanda, nel 2005 la diocesi di Dublino non è riuscita a ordinare nemmeno un singolo prete.

Anche le altre religioni storiche dell'Occidente versano in una

situazione simile. Nel Galles, perlomeno tra i cittadini di lingua gallese, l'identità collettiva trovava tradizionalmente espressione in varie versioni del protestantesimo puritano e del Movimento della temperanza, ma la recente ascesa di un nazionalismo politico gallese ha svuotato le cappelle delle campagne e i luoghi di socializzazione politica si sono trasferiti in centri laici. In effetti, ci sono alcuni segni di una curiosa inversione di forze: la religione tradizionale, che un tempo rafforzava – se non addirittura definiva – un senso di coesione nazionale fra alcuni popoli (soprattutto irlandesi e polacchi), oggi deve la propria influenza al fatto di essere associata al nazionalismo o a una presunta etnicità. Ciò emerge in modo particolare nel cristianesimo ortodosso, le cui diverse branche si distinguono l'una dall'altra proprio, in sostanza, per le regioni o le etnie di riferimento.⁴ Rispetto alla media dei loro concittadini americani, gli ebrei statunitensi (5 milioni e mezzo) sono molto più secolarizzati. Circa la metà di loro si descrivono come laici, non religiosi o legati a qualche altra fede. In ogni caso, la maggior parte di quelli religiosi (il 72 per cento dei frequentatori delle sinagoghe nel 2000) si riconosce in versioni più o meno liberali della propria fede – l'ebraismo riformato o, in una certa misura, anche l'ebraismo conservatore –, a cui l'ortodossia rabbinica si oppone con fermezza.⁵ Una comunità come questa, in gran parte assimilata e sempre più coinvolta in matrimoni misti, non poteva più essere tenuta assieme da quella pratica religiosa che aveva tradizionalmente definito gli ebrei. L'identificazione emotiva con una realtà politica recente, lo Stato di Israele, è venuta così tendenzialmente a soppiantare la pratica religiosa e l'endogamia come criterio per «essere un ebreo»: anche all'interno della minoranza ultraortodossa, questa identificazione tende a integrare le complessità della pratica rituale.

È indubitabile che il mondo delle rivoluzioni americana e francese (e di quelle liberali che a esse si sono ispirate), così come quello dei regimi comunisti ed ex comunisti, sia sotto ogni aspetto molto più laico di quanto non sia mai stato in passato, non ultimo nella classica separazione di una sfera pubblica, neutrale quanto a confessione, da quella privata in cui ognuno può seguire la propria religione. Ma anche al di fuori del mondo occidentale, per citare un eminente esperto dell'Islam,

politica a parte, la mentalità popolare e gli stili di vita si sono pienamente secolarizzati nel corso del XIX e del XX secolo. Ciò non significa che la gente abbia perso la fede o la devozione (anche se per molti si sono parecchio annacquate), ma che i confini della vita locale e comunitaria, un tempo governati dall'autorità religiosa, con un'organizzazione del calendario basata sui riti, sono stati infranti dalla mobilità, dalle scelte individuali e dall'emergere di sfere di cultura e intrattenimento non legate alla religione e sovversive rispetto alla sua autorità.⁶

Inoltre, il ruolo delle istituzioni religiose tradizionali in Occidente attraversa una fase di costante declino. Nel 2010, il 45 per cento dei cittadini britannici dichiarava di non appartenere a nessuna particolare religione.⁷ Fra il 1980 e il 2007, il numero dei matrimoni religiosi è sceso da più della metà a un terzo del totale delle celebrazioni.⁸ In Canada, in un periodo più o meno corrispondente, la percentuale combinata della frequenza a tutte le funzioni religiose è crollata del 20 per cento.⁹ In realtà, considerato l'alto valore in termini di reputazione che negli Stati Uniti viene riconosciuto alla frequentazione di una chiesa, anche la presunta devozione di quel Paese è in larga misura un'invenzione, basata sul fatto che chi risponde ai sondaggi su questo tema tende sistematicamente a sovrastimare le proprie attività religiose. È stato calcolato che la frequenza settimanale alle funzioni religiose negli Stati Uniti potrebbe attestarsi intorno al 25 per cento, scendendo forse anche al 21.¹⁰ Inoltre, per quanto riguarda gli americani di sesso maschile (che sono sempre il genere meno religioso), si è detto che il loro «coinvolgimento religioso va letto più come un indice di sicurezza e di affermazione sociale» che non come un segno di bisogni spirituali.

Sarebbe assurdo supporre che questo processo di secolarizzazione, certo costante e forse in accelerazione, porterà infine alla scomparsa della religione e dei riti a essa associati, o magari addirittura a conversioni di massa all'ateismo. Questa tendenza significa invece, soprattutto, che le questioni mondane vengono e verranno sempre più affrontate come se non ci fossero dèi né interventi soprannaturali, a prescindere dalle convinzioni personali coltivate dai soggetti coinvolti. Per usare le parole del grande astronomo Laplace a Napoleone, che voleva sapere quale fosse il posto di Dio nella sua scienza: «Non ho bisogno di questa ipotesi». Chi sarebbe in grado di distinguere un ingegnere strutturista, un fisico nucleare, un neurochirurgo, uno stilista o un

hacker educato come musulmano o come cristiano pentecostale da uno cresciuto come calvinista scozzese o nella Cina di Mao? Gli dèi non hanno nessuna rilevanza nel loro lavoro, a meno che i dettami di una particolare religione non impongano dei limiti alle attività che possono svolgere, o le vedano come incompatibili con qualche proposizione di fede; in tal caso, o l'ortodossia lascia tacitamente cadere il suo veto (cosa che Stalin fece rispetto alla fisica necessaria per costruire le armi nucleari, come si legge in una drammatica scena di *Vita e destino* di Vasilij Grossman), o il predominio di una religione dogmatica conduce alla stagnazione intellettuale (come nell'Islam a partire dal XIV secolo).

Nel corso dell'ultimo secolo, ciò ha causato più problemi di quanto ci si aspettasse, per due distinte ragioni. Innanzitutto, c'è stato un progressivo allargamento del divario tra la teoria e la pratica delle scienze da cui dipende il funzionamento del mondo moderno da un lato, e i discorsi e le affermazioni morali di diverse grandi religioni – soprattutto quelle cristiana e islamica – dall'altro, in particolare in ogni campo che riguardi gli esseri umani e le società. In secondo luogo, il moderno mondo tecnico-scientifico è diventato sempre più incomprensibile per la grande maggioranza dei suoi abitanti, mentre i sistemi tradizionali che regolavano la morale e i rapporti umani, consacrati dalla religione, andavano sbriciolandosi sotto le esplosive trasformazioni delle loro vite. Il 40 per cento degli americani che credono che la Terra abbia solo poche migliaia di anni non sa nulla della natura e della storia fisica del nostro pianeta, ma la maggior parte di loro non è affatto turbata dalla propria ignoranza, così come il fatto di non conoscere nulla di topologia non impensierisce una cassiera del supermercato. Per la maggior parte della storia, il funzionamento delle società umane è dipeso da una maggioranza della popolazione che viveva in una relativa o assoluta ignoranza e da una buona parte di essa che non era comunque troppo intelligente: è solo nel XXI secolo che il grosso dell'umanità, così costituita, sta diventando superfluo per le necessità della produzione e della tecnologia. Allo stesso tempo, queste persone, larga fetta dell'elettorato nei Paesi democratici o semplicemente sottoposti a governanti ispirati da dogmi fondamentalisti, iniziano a sollevare grossi problemi per la scienza e l'interesse pubblico, per non parlare della verità. E, cosa ancora più rilevante, la crescente esclusione delle persone con un

grado di istruzione insufficiente dalle ricompense offerte da una società meritocratica e imprenditoriale ha esacerbato i perdenti, e li ha spinti a mobilitarsi come «ignoranti» contro l'«establishment liberale» (ponendo tra i loro obiettivi la stessa conoscenza in quanto tale), anziché, come sarebbe più logico, come poveri contro i ricchi.

Sotto certi aspetti, lo scontro fra una religione marginalizzata e una scienza sotto attacco da diversi fronti si è fatto più acuto, a partire dagli anni Settanta del Novecento, di quanto non sia mai stato dalla pubblicazione, nel 1896, del saggio in due volumi di Andrew D. White *A History of the Warfare between Science and Theology in Christendom* (*Storia della lotta della scienza con la teologia nella cristianità*). Per la prima volta in molti decenni, oggi c'è un movimento militante che fa propaganda di ateismo, i cui attivisti di maggior spicco sono scienziati. È vero che, sul piano intellettuale, la teologia ha in pratica rinunciato a sfidare la scienza sul suo terreno, limitandosi a elaborare delle teorie che rendano in qualche modo compatibili i risultati consolidati della scienza contemporanea con i contenuti della fede. Persino coloro che credono nella verità letterale della Genesi coprono oggi le loro nudità con la foglia di fico di una «scienza della creazione». Ciò che preoccupa e spinge alla mobilitazione i sostenitori della ragione non è l'assurdità degli argomenti dei loro oppositori, bensì la forza politica di cui hanno dato prova negli ultimi tempi.

Nel passato – e di nuovo, in misura crescente, anche oggi – la secolarizzazione delle attività globali è stata perlopiù l'opera di minoranze, che si trattasse dei letterati in un mondo di analfabeti, dei diplomati e dei laureati nel XIX e nel XX secolo o dei ricercatori universitari nel XXI, che hanno accesso alle conoscenze specifiche della società dell'informazione. I movimenti popolari tradizionali, radicali e operai, i cui attivisti erano in gran parte autodidatti, vanno a loro volta considerati come una minoranza militante laica. L'unica eccezione – un vero e proprio movimento di modernizzazione dal basso – è costituita dalla lotta per l'emancipazione fisica e sessuale delle donne dai loro vincoli storici, almeno nei limiti in cui ha potuto prender piede; e anche questa lotta deve i suoi riconoscimenti istituzionali ufficiali (leggi sul divorzio, controllo delle nascite eccetera) all'opera di minoranze di attivisti laici. Nel XIX secolo, queste minoranze secolarizzate godevano di un'influenza sproporzionata,

sia perché le élite istruite fornivano i quadri dell'amministrazione dei moderni Stati nazionali, sia perché i movimenti operai e socialisti erano in grado di mobilitare e organizzare la popolazione con grande efficacia, sia, non ultimo, perché le principali forze che si opponevano alla secolarizzazione – le donne, i contadini e una larga fetta dei «lavoratori poveri» non organizzati – erano perlopiù escluse dalla politica. Al di fuori dei Paesi capitalisti, il loro dominio è durato fino al tardo XX secolo. In breve, è appartenuto all'epoca precedente alla democratizzazione della politica.

La politica democratizzata ha dato inevitabilmente un peso maggiore, e sempre più decisivo, alle masse, nelle cui vite la religione continuava a giocare un ruolo di gran lunga più importante di quello che rivestiva fra le élite attiviste. I professionisti laici della nuova politica democratica sapevano bene, se erano intelligenti, di dover prestare attenzione ai sentimenti religiosi, anche all'interno dei loro elettorati. Così, nel 1944, dopo la caduta di Mussolini, il Partito comunista italiano, uscendo dopo parecchi anni dalla clandestinità, si rese conto che non avrebbe potuto sperare di diventare una forza rilevante nella sua terra nativa a meno di non aprire le adesioni anche ai cattolici praticanti; venne così presa la decisione di togliere il bando, abbandonando la tradizionale insistenza del partito sulla linea dell'ateismo. La periodica liquefazione, miracolosamente prevedibile, del sangue di san Gennaro, patrono di Napoli, continuò ad avvenire anche quando la città ha avuto un'amministrazione comunista. Nel mondo islamico, i leader nazionalisti riformatori sapevano bene di dover blandire la tradizionale devozione dei loro concittadini, anche se non la condividevano. Il «fondatore» del Pakistan, Muhammad Ali Jinnah, un laico convinto che seppe mobilitare le masse musulmane dell'India per la creazione di uno Stato autonomo, aveva in mente una costituzione liberal-democratica, indubbiamente laica, stando alla quale tutte le religioni sarebbero state un affare privato degli abitanti, senza coinvolgimenti da parte dello Stato. In sostanza, questa posizione era condivisa anche dal suo antagonista Jawaharlal Nehru in India, uno Stato tuttora laico, nonché dai Padri fondatori degli Stati Uniti. Per andare incontro alla devozione popolare, Jinnah ornò queste proposte con alcuni riferimenti all'Islam (le sue tradizioni

democratiche, il suo impegno per l'eguaglianza e la giustizia sociale, eccetera), ma erano talmente pochi e così vaghi che i fanatici musulmani hanno trovato impossibile acclamarlo come il campione di quello Stato islamico in cui il Pakistan si sarebbe in seguito trasformato.

I leader laici riformatori nelle colonie e nei territori dipendenti dell'Europa e del Nordamerica potevano ovviare alla loro mancanza di zelo religioso con appelli alla xenofobia popolare, con l'antimperialismo e con l'«innovazione» occidentale del nazionalismo, allora visto come inclusivo, interconfessionale e interetnico. (In effetti, i pionieri del nazionalismo arabo in Medio Oriente sono stati più spesso cristiani che non musulmani.) Su queste basi, dopo la Seconda guerra mondiale la breve egemonia britannica in Medio Oriente (il «Momento della Gran Bretagna») venne soppiantata in Egitto, Sudan, Siria, Iraq e Iran. Ma anche nei rari casi in cui i governanti modernizzatori avevano la forza politica o militare per infrangere il potere istituzionale delle religioni maggioritarie, in pratica dovevano comunque allearsi con esse per mantenere il controllo sulle masse. Persino il modernizzatore radicale Kemal Atatürk, che aveva abolito il califfato, privato l'Islam del riconoscimento ufficiale e cambiato gli abiti dei suoi cittadini, il loro alfabeto e (con meno successo) il loro atteggiamento verso le donne, non tentò neppure di sradicare la loro pratica religiosa, pur cercando di rimpiazzarla con un nazionalismo panturco. Il controllo era nelle mani di un'élite statale laica, appoggiata da un esercito fedele ai valori del suo fondatore Atatürk e pronto a scendere in campo quando questi sembravano minacciati. L'esercito è intervenuto in tal senso in diverse occasioni – nel 1970, nel 1980 e nel 1997 – e si sente ancora tenuto a farlo, anche se, nella situazione attuale, i suoi capi non hanno più mano libera.

La democratizzazione della politica ha portato allo scoperto il conflitto tra la religione popolare delle masse e i governanti laici; questo scontro è stato particolarmente evidente in Turchia, dove negli anni Sessanta e Settanta è cresciuto l'attivismo di diversi gruppi musulmani e dei partiti politici che volevano la creazione di uno Stato islamico e che sono riusciti a sopravvivere ai tentativi di metterli fuorilegge. Oggi la Turchia è guidata da un governo islamico liberamente eletto e ha una costituzione che permette l'elezione popolare di un presidente islamico, anche se

nessuno si è dichiarato a favore di un programma radicale che contempli l'istituzione di uno Stato retto secondo la Sharia anziché secondo leggi secolari. In Tunisia, invece, dopo il rovesciamento di un governo autoritario laico, un partito musulmano di massa sembra proprio pensare a una soluzione di questo genere.

Il conflitto è stato (o è probabile che sia) altrettanto acceso, se non di più, anche nella maggior parte degli altri Stati a maggioranza islamica. In Algeria, negli anni Novanta c'è stata una sanguinosa guerra civile vinta dall'esercito e dalle élite innovatrici. In Iraq, l'invasione della Nato ha sconfitto un regime autoritario modernizzatore e, sotto l'occupazione straniera, ha prodotto un Paese diviso tra due fondamentalismi islamici in competizione fra loro, sciiti e sunniti, dove i politici laici rimasti sulla scena cercano spazio di manovra per un governo nazionale che riesce a malapena a sussistere. In Siria, un regime laico si trova al momento in uno stato di guerra civile confessionale sempre più grave che potrebbe distruggere il Paese e da cui, con ogni probabilità, trarrebbero vantaggio i fondamentalisti sunniti wahhabiti. In Egitto, dove il problema era sorto per la prima volta con i Fratelli musulmani nel 1928, i movimenti islamici erano stati più volte messi al bando o ridotti di fatto a un'esistenza marginale, ma in ogni caso erano rimasti sempre esclusi dalle decisioni politiche; ora, invece, nelle elezioni democratiche che hanno fatto seguito al rovesciamento del regime autoritario di Mubarak, hanno conquistato la maggioranza dei deputati in Parlamento.

Probabilmente, nei Paesi sviluppati dell'Occidente secolarizzato e negli Stati ex comunisti la democratizzazione non porterà mai a una simile ascesa di movimenti politico-religiosi di massa. Anche nel XIX secolo, nei numerosi Paesi dell'Europa meridionale e dell'America Latina a schiacciante predominio cattolico, la Chiesa è stata una forza di opposizione, non di potenziale (e men che meno attuale) potere, che ha tenuto a bada l'avanzata del liberalismo e della ragione. Le sue forze si sono mobilitate per proteggere il controllo dell'educazione, della moralità e dei grandi rituali della vita come parte di un sistema politico pluripartitico, per quanto non democratico. Nei Paesi con più confessioni religiose, la Chiesa cattolica ha finito inevitabilmente per integrarsi in un sistema politico che lasciava spazio allo

scambio di voti per ottenere concessioni: ciò risulta evidente in India, così come in Germania e negli Stati Uniti. A partire dagli anni Sessanta, la crisi nel cattolicesimo romano ha ridotto in modo pesante il potenziale politico del cattolicesimo di massa. In un'epoca in cui la Chiesa non incarna più la resistenza nazionale, la sua politica non si identifica con quella di particolari partiti religiosi, anche se, come in Italia e forse in Polonia e in Croazia, l'ostilità del cattolicesimo verso la sinistra resta determinante. Per quanto riguarda il potenziale impatto della democratizzazione sui Paesi a maggioranza buddista, posso solo limitarmi a fare ipotesi. Nell'unica monarchia costituzionale buddista, la Thailandia, questa religione non sembra giocare alcun ruolo visibile in sede politica.

Tuttavia, la principale ragione d'allarme di fronte all'ascesa della religione politicizzata non consiste nell'emergere di un elettorato religioso di massa in un mondo dove vige il suffragio universale, bensì nell'affermazione di ideologie radicali, prevalentemente di destra, in seno alla religione: in particolare, il discorso riguarda il cristianesimo protestante e l'Islam tradizionalista. Entrambe queste religioni sono missionarie e radicali, nonché potenzialmente rivoluzionarie, nel senso «fondamentalista» classico delle «religioni del libro»: vale a dire, si propongono un ritorno alle loro scritture, con cui intendono purificare la fede dalle aggiunte e dalle corruzioni che col tempo si sono accumulate attorno a essa. Il loro futuro ha l'aspetto di una ricostruzione del passato. In Europa, ne abbiamo avuto un precedente con il cristianesimo della Riforma, nel XVI secolo. Nell'Islam, abbiamo quei cicli ripetuti che hanno portato Ibn Khaldun a formulare una teoria dello sviluppo storico: i guerrieri beduini, con l'austero monoteismo del deserto, conquistano periodicamente le città ricche, colte e decadenti, per poi esserne a loro volta corrotti. Un'altra tecnica propria del radicalismo religioso pubblico, la secessione dal gruppo principale della fede che culmina con la creazione di comunità separate di credenti devoti, gioca un proprio ruolo nelle odierne versioni cristiane del radicalismo religioso, ma non sembra avere grande importanza in quelle islamiche.

La rinascita del radicalismo islamico è resa complessa da diversi fattori politici, a partire dalla presenza della Mecca che, con i suoi pellegrinaggi, ha trasformato di fatto l'Arabia Saudita

nel centro dell'Islam globale, una sorta di Roma musulmana. Storicamente, questa monarchia è stata da tempo identificata con il puritanesimo beduino della versione wahhabita dell'Islam, un riconoscimento religioso a cui il regime, oggi tutt'altro che austero, deve la sua stabilità politica. Le immense ricchezze petrolifere dell'Arabia Saudita sono state usate per finanziare la vasta diffusione dei pellegrinaggi alla Mecca e delle moschee, nonché l'istituzione di scuole religiose e collegi in tutto il mondo; come è logico supporre, ciò è stato fatto a beneficio dell'intransigente fondamentalismo wahhabita (salafita), che cerca la sua ispirazione nelle prime generazioni dell'Islam. Non siamo in grado di quantificare l'importanza di questo aiuto, ma è probabile che anche l'appoggio dato dagli Stati Uniti, durante la Guerra fredda, ai combattenti anticomunisti musulmani nella guerra in Afghanistan abbia contribuito alla nascita della più letale tra le nuove organizzazioni jihadiste globali, Al Qaeda di Osama bin Laden. È impossibile avanzare una stima sul suo radicamento popolare, ma un segno rivelatore dell'ascesa del fondamentalismo islamico è dato dalla crescente tendenza (destinata probabilmente a rafforzarsi nel nuovo secolo) fra le donne a indossare il velo nero integrale, caratteristico di questa ortodossia. E non lo fanno sempre perché costrette dai loro familiari. Ciò è molto evidente fra le studentesse della grande università musulmana indiana di Aligarh, ma anche in alcune università britanniche e per le strade delle città della Gran Bretagna (e della Francia, prima della messa al bando) dove risiede una consistente popolazione islamica. Ciononostante, con o senza una base popolare indipendente, il nuovo fondamentalismo islamico può essere considerato come un movimento modernizzatore di riforma di fronte alle pratiche religiose tribali o comunitarie dell'Islam tradizionale del popolo, con i suoi folcloristici culti locali, i suoi santi, la venerazione dei capi e i misteri sufici. Comunque, a differenza dei riformatori protestanti del XVI secolo, esso risulta privo dell'elemento chiave delle traduzioni vernacolari del libro sacro: il fondamentalismo islamico restava ancorato alla lingua araba del Corano (cosa che ha comportato dei problemi per le popolazioni berbere del Maghreb) e all'ecumenismo della *umma* globale islamica. Nei termini del discorso politico moderno, il fondamentalismo islamico può essere indubbiamente qualificato come reazionario.

Sotto questo aspetto, esso presenta una profonda differenza rispetto all'esplosione del fondamentalismo evangelico o, meglio, del protestantesimo carismatico e pentecostale, che costituisce probabilmente la forma più drammatica di trasformazione religiosa odierna. Al pari dell'Islam, questo movimento ha allargato – o addirittura creato – un divario culturale in alcuni Paesi della prima Rivoluzione industriale in Europa (anche se non negli Stati Uniti, meno secolarizzati), oltre che in quelli dell'Asia orientale e sudorientale e nelle regioni dell'Africa, dell'America Latina e dell'Asia centro-occidentale.

La sua crescita più spettacolare ha avuto luogo in vaste zone dell'America Latina e nella maggior parte dell'Africa, dove i carismatici protestanti sono oggi più numerosi e dinamici dei cattolici. D'altro canto, il suo impatto sul mondo islamico è stato trascurabile e quello nel resto dell'Asia insignificante (tranne che nelle Filippine e, forse, nella Corea del Sud e nella Cina postmaoista). Il movimento non si è avvalso di appoggi politici significativi, a parte forse qualche occasionale impresa della Cia che mirava a servirsene, nell'America Centrale, in funzione anticomunista. Tuttavia, i missionari – perlopiù nordamericani – che hanno guidato la sua espansione hanno portato con sé gran parte dei presupposti politici ed economici propri degli Stati Uniti. Pur essendo palesemente mossi dalla dichiarata convinzione che la parola di Dio e i valori dei testi biblici fondamentalisti debbano essere accettati dal mondo intero, i carismatici, soprattutto nel movimento pentecostale, andrebbero visti, in sostanza, come un fenomeno più separatista e settario che non universalista.

L'evangelicalismo è, in sostanza, un insieme di congregazioni autonome. È – o ha avuto origine principalmente come – un movimento di poveri, oppressi, diseredati o persone socialmente disorientate, ed è costituito soprattutto da donne, che rivestono in esso anche posizioni di leadership,¹¹ come talvolta avviene nelle sette cristiane radicali. La sua inveterata ostilità verso la liberalizzazione delle relazioni sessuali (divorzio, aborto e omosessualità, oltre che verso il consumo di alcol) potrebbe sorprendere le femministe contemporanee, ma va vista come una difesa della stabilità tradizionale contro un cambiamento che appare sconvolgente e incontrollabile. Comunque, nei termini del discorso pubblico contemporaneo, l'evangelicalismo dà al

movimento carismatico un'inclinazione conservatrice. Lo stesso vale per la sua propaganda dei valori dell'imprenditoria personale e dello sviluppo economico, rafforzata dalla convinzione che il cristiano rinato sia destinato al successo. Ciò sembra aver impressionato molto le autorità cinesi, che hanno di conseguenza giudicato i pentecostali «accettabili» dal punto di vista economico: si dice persino che un anonimo ministro della Cina abbia dichiarato che l'economia sarebbe ancora più dinamica se tutti i cinesi fossero evangelici (se non è vero, è ben trovato [in italiano nel testo]).

Tuttavia, l'interesse centrale di questi movimenti non riguarda la politica o le società, ma la creazione o ri-creazione delle comunità sulla base del riconoscimento collettivo della «rinascita» attraverso forti esperienze spirituali individuali e riti emotivamente appaganti, spesso estatici. La guarigione e la protezione dal male sono considerati elementi essenziali di questi rituali. Uno studio sui pentecostali in dieci Paesi ha rivelato che il 77-79 per cento in America Latina e fino all'87 per cento in Africa dichiarano di aver assistito a guarigioni soprannaturali, mentre l'80 per cento in Brasile e l'86 per cento in Kenya hanno partecipato o assistito a un esorcismo.¹² «Parlare lingue sconosciute», un segno di diretta ispirazione divina, è una pratica che, pur essendo coltivata solo da una minoranza, viene in genere vista con approvazione. Queste comunità cercano di liberarsi da una società sostanzialmente insoddisfacente anziché trasformarla, anche se, essendo un grosso corpo di cittadini in rapidissima espansione, finiscono per diventare elementi importanti nella politica dei loro Paesi. Comunque, a differenza che nel XIX secolo, quando i mormoni mostrarono la fattibilità di un vero e proprio esodo – perlomeno negli enormi spazi aperti del continente americano –, il protestantesimo carismatico odierno cerca di convertire i Paesi in cui si trova: il desiderio di abbandonare la società per fondare delle comunità autonome al suo esterno rappresenta un'eccezione.

L'evangelicalismo è di per sé meno incline al conservatorismo politico di quanto suggerirebbero le attuali politiche della «Bible Belt» statunitense: il suo conservatorismo culturale si può infatti combinare con un'ampia varietà di posizioni politiche. Negli Stati Uniti, la «Bible Belt» di bianchi che vivono in zone remote – per non parlare degli afroamericani e dei latinoamericani – era un

tempo allineata con il radicalismo sociale, o anche – nell'Oklahoma pre 1914 – con il socialismo.¹³ William Jennings Bryan, la cui oratoria aveva spinto le popolazioni delle praterie e delle montagne a entrare nel più grande movimento rurale del tardo Ottocento contro coloro che volevano «crocifiggere l'umanità su una croce d'oro», fu anche colui che difese la verità letterale della Genesi contro la teoria dell'evoluzione nel famoso «processo Scopes» del 1925. In altri Paesi, la politica del protestantesimo pentecostale e carismatico spazia da una marcata passività nel Sudafrica dell'apartheid all'appassionato comunismo delle comunità delle miniere di Lota nel Cile pre Pinochet, dal massacro dei guerriglieri in Guatemala da parte di generali pentecostali alle simpatie di sinistra degli «evangelici» brasiliani, che oggi rappresentano forse il 20 per cento circa della popolazione, con o senza il miscuglio di numerosi altri culti che vogliono propiziarsi il prossimo mondo. In Africa troviamo il presidente dello Zambia Chiluba, eletto nel 1991, che ha consacrato il suo Paese alla Signoria di Gesù Cristo (un processo che ha preso il via con il rito di un gruppo di ministri pentecostali che hanno scacciato gli spiriti cattivi dal palazzo presidenziale). Le politiche delle diverse combinazioni africane tra il pentecostalismo e le vecchie credenze sono troppo complesse per poter essere inquadrate nelle categorie occidentali.

L'espressione «protestantesimo carismatico» venne coniata nel 1962 da un pastore statunitense. Non si tratta di un semplice caso: fu proprio negli anni Sessanta che i movimenti di questo tipo, e soprattutto i pentecostali, iniziarono la loro grande espansione. (Esistevano già dalla metà del primo decennio del Novecento seppure come piccole realtà, anche se in Italia le loro poche congregazioni godevano di un profondo rispetto nelle campagne negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale, così come durante le grandi agitazioni contadine, forse per via della loro istruzione superiore ma, più probabilmente, perché si opponevano alla Chiesa cattolica. Il fatto che alcune sezioni rurali del Partito comunista avessero proposto come propri segretari dei pentecostali o degli avventisti del settimo giorno lasciò perplessi i leader nazionali, che fecero tutto il possibile per scoraggiare questa tendenza.) Gli anni Sessanta – per la precisione, dal 1965 in avanti – furono anche il decennio in cui divenne evidente il declino delle vocazioni al sacerdozio cattolico, e crollò anche la

partecipazione alla messa (dall'80 al 20 per cento) in quella tradizionale roccaforte del cattolicesimo che era il Quebec.¹⁴ Di fatto, il 1965 fu l'anno in cui l'industria della moda francese produsse per la prima volta più pantaloni che gonne. Era anche l'epoca della decolonizzazione di massa, soprattutto in Africa. In breve, era il momento in cui un palese declino delle vecchie certezze forniva un forte incentivo a cercarne di nuove, e l'evangelicalismo carismatico affermava di averle trovate.

In quello che venne allora chiamato il «Terzo mondo», un cambiamento sociale senza precedenti – in particolare, con le imponenti migrazioni dalla campagna alla città – offriva le condizioni più adatte per questo genere di conversioni. Sembra che la maggior parte dei pentecostali latinoamericani negli Stati Uniti si sia convertita solo dopo l'arrivo nel Paese.¹⁵ In alcuni luoghi, la guerra e la violenza che pervadevano il nuovo ambiente in cui vivevano gli immigrati (spesso baraccopoli, come le *favelas* delle città brasiliane) davano loro una potente spinta. Così, la diffusione del pentecostalismo registrò un'impennata fra gli igbo nigeriani durante la terrificante guerra civile del Biafra (1967-70),¹⁶ e nel Perù l'insurrezione dei maoisti di Sendero luminoso e la sua brutale repressione portarono a un'ondata di conversioni tra gli indiani Quechua nelle aree colpite. Questo processo è stato descritto e analizzato in modo splendido da un antropologo che conosceva bene il luogo.¹⁷

In breve, mentre molte delle vecchie strade venivano distrutte dai drammatici uragani delle crisi e delle trasformazioni economiche fino alla fine del XX secolo e all'inizio del XXI, il bisogno di recuperare le certezze perdute si faceva più urgente. La globalizzazione smantellava tutti i confini minori e la teologia secolare veniva a creare un vuoto, un aggregato mondiale di meri agenti individuali che operavano per massimizzare il loro profitto in un libero mercato («La società non esiste» disse la signora Thatcher). Qual era il nostro posto in questa tenebra sociale, troppo vasta per i concetti di «comunità» o «società» elaborati dai sociologi ottocenteschi (per non parlare dell'idea di istituzioni formate da persone distinte da semplici gruppi statistici)? Dove si collocava la nostra sfera di appartenenza, su una scala umana e nel tempo e nello spazio reali? A chi o a che cosa appartenevamo? Chi eravamo? È significativo che, in un qualche momento a partire dagli anni Sessanta, l'espressione «crisi

d'identità», coniata in origine da uno psicologo per riassumere le incertezze dello sviluppo degli adolescenti nel Nordamerica, si sia allargata fino all'asserzione generale, o anche all'invenzione, di un'identità di gruppo in un universo di rapporti umani in continuo cambiamento. Per essere più precisi, ciò che si chiedeva era un'identità primaria rispetto alla pletora di modi in cui tutti noi possiamo descriverci, preferibilmente un'identità che le includesse e le sussumesse tutte sotto un singolo titolo. La rinascita religiosa personale era un modo di rispondere a queste domande.

Dovrebbe essere ormai chiaro che l'ascesa delle politiche basate sul radicalismo religioso e l'odierna rifioritura della religione personale sono entrambi fenomeni del tardo XX secolo e dell'inizio del XXI. Pochi vi avrebbero prestato attenzione prima del 1960, ma, similmente, pochi avrebbero potuto non accorgersene negli anni Settanta. Tali fenomeni sono palesemente il frutto della spettacolare trasformazione dell'economia mondiale avvenuta in quel decennio, una trasformazione che oggi continua a svilupparsi con crescente velocità.¹⁸ Sono penetrati in profondità nella politica di ampie aree del globo, soprattutto nel mondo islamico, in Africa, nel Sud e nel Sudest asiatico e negli Stati Uniti; in queste regioni, e forse anche altrove, la loro affermazione aggressiva di valori presentati come la moralità, la famiglia e i rapporti di genere tradizionali (di contro a quello che chiamano «liberalismo» o «corruzione dell'Occidente») gioca un ruolo preminente nel discorso pubblico. Come avviene di solito, alcune di queste loro tradizioni sono in realtà inventate, per esempio, l'omofobia dei fondamentalisti islamici in una regione dove il sesso tra gli uomini era storicamente diffuso e tollerato, o il controllo delle nascite in alcune società contadine cristiane. Hanno mantenuto un atteggiamento ostile, o perlomeno scettico, verso quegli insegnamenti che costituiscono una critica ai loro testi sacri e verso le ricerche scientifiche che ne minano la validità. Tuttavia, nel complesso hanno avuto poco successo nei loro sforzi, tranne che nel rallentare l'emancipazione delle donne con l'aiuto della tradizione o del potere statale teocratico.

È proprio questo il paradosso di una rinascita del fondamentalismo religioso che emerge da un mondo dove l'esistenza umana dipende da basi tecnico-scientifiche che sono incompatibili con tale fondamentalismo, ma che restano

nondimeno indispensabili anche per i più devoti. Se i fondamentalisti contemporanei seguissero la logica dei loro antenati anabattisti, dovrebbero lasciarsi alle spalle ogni innovazione tecnologica prodotta dai tempi della fondazione della loro fede, come gli amish della Pennsylvania con i loro calessi trainati da cavalli. I nuovi convertiti pentecostali, invece, non rifuggono affatto da Google e dall'iPhone, ma ne fanno ampio uso. La verità letterale della Genesi viene propagandata su Internet. In Iran, le autorità teocratiche basano il futuro del loro Paese sull'energia atomica, mentre i loro scienziati nucleari vengono assassinati per mezzo delle tecnologie più sofisticate gestite da sale di comando nel Nebraska, probabilmente da cristiani rinati. Chi può dire in quali termini si svilupperà la coesistenza fra ragione e anti-ragione tra i continui terremoti e gli tsunami del XXI secolo?

Arte e rivoluzione

Publicato per la prima volta con il titolo Changing of the Avant-Garde, in «Royal Academy of Arts Magazine», n. 97, 2007.

Non vi è alcun legame logico o necessario tra le avanguardie artistiche e culturali europee – il termine entrò in uso attorno al 1880 – e i partiti di estrema sinistra del XIX e del XX secolo, sebbene entrambi si considerassero rappresentativi del «progresso» e della «modernità», ed entrambi fossero transnazionali per portata e ambizioni. Negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, i nuovi socialdemocratici (generalmente marxisti) e la sinistra radicale guardavano con simpatia ai movimenti artistici d'avanguardia: naturalismo, simbolismo, *arts and crafts*, persino il postimpressionismo. In compenso, questi artisti erano coinvolti in dichiarazioni di tipo sociale o anche politico per la loro comunione d'idee con le fazioni che si dedicavano ai poveri e agli oppressi. Ciò valeva anche per artisti affermati come Sir Hubert Herkomer (*In sciopero*, 1891), o, come nella nuova esposizione, Il'ja Repin (*17 ottobre 1905*). In Russia, gli artisti del movimento «mondo dell'arte» probabilmente rappresentavano una fase analoga dell'avanguardia prima del trasferimento di Djagilev in Occidente. Gli anni 1905-1907 dimostrarono l'impegno politico del celebre ritrattista Serov.

Nel decennio che precedette il 1914, l'ascesa di avanguardie nuove e radicalmente sovversive a Parigi, Monaco e nelle capitali asburgiche portò a una divisione dei rami artistici e politici di modernità e rivoluzione. Di lì a poco, a queste esperienze si unì, in Russia, una componente singolarmente ampia di artiste donne, ben rappresentate nella nuova esposizione. Sotto etichette che spesso mutavano e si sovrapponevano – cubisti, futuristi, cubofuturisti, suprematisti, eccetera – questi innovatori radicali, sovversivi nella loro visione dell'arte, o cosmici e mistici (in Russia) nelle loro aspirazioni, non erano interessati alla politica della sinistra e avevano scarsi contatti con essa. Dopo il 1910,

persino il giovane poeta e drammaturgo bolscevico Majakovskij si ritirò per un po' dalla politica. Se gli artisti d'avanguardia prima del 1914 leggevano qualche pensatore, non si trattava di Marx, ma del filosofo Nietzsche, le cui implicazioni politiche privilegiavano le élite e il «superuomo» piuttosto che le masse. Soltanto uno degli artisti designati per posti di responsabilità dal nuovo governo sovietico nel 1917 sembra essere stato membro di un qualche partito socialista: il bundista David Shterenberg (1881-1948).

Dal canto loro, i socialisti diffidavano delle incomprensibili innovazioni delle nuove avanguardie, essendo impegnati a portare le arti – attraverso le quali in genere imparavano a comprendere l'alta cultura della borghesia colta – alle masse lavoratrici. Ne facevano parte al massimo una o due figure di spicco, come il giornalista bolscevico Anatolij Lunac'arskij, che, sebbene a loro volta scettiche, erano sufficientemente sensibili alle correnti intellettuali e artistiche dell'epoca per riconoscere che anche gli artisti rivoluzionari apolitici o antipolitici avrebbero potuto avere qualche influenza sul futuro.

Tra il 1917 e il 1922, le avanguardie dell'Europa centrale e orientale, destinate a formare una fitta rete transnazionale, confluirono in massa nella sinistra rivoluzionaria. Questo fu forse più sorprendente in Germania che in Russia, un *Titanic* a bordo del quale le persone erano consapevoli di aspettare l'iceberg della rivoluzione. A differenza che in Germania e nei territori asburgici, la repulsione per la Grande guerra non sembra essere stata un elemento fondamentale in Russia. Due icone dell'avanguardia, il poeta Vladimir Majakovskij e il pittore Kazimir Malevič, nel 1914 avevano già prodotto popolari giornali patriottici. Fu la rivoluzione stessa a ispirarli e politicizzarli, come in Germania e in Ungheria. Diede loro anche una visibilità internazionale che fece della Russia il centro del modernismo fino agli anni Trenta.

La rivoluzione mise le nuove avanguardie russe in una posizione unica di potere e influenza sotto l'occhio benevolo del nuovo commissario del popolo per l'Istruzione, Anatolij Lunac'arskij. Il loro campo d'azione era limitato soltanto dall'insistenza del regime a conservare l'eredità e le istituzioni dell'alta cultura, che gran parte di esse, in particolare i futuristi, avrebbero voluto cancellare. (Nel 1921, il Bol'šoj rischiò di

chiudere.) Altri artisti erano impegnati nei soviet. («Non ci sono degli antifuturisti affidabili?» chiese Lenin.) Chagall, Malevič e Lissitskij dirigevano scuole d'arte, l'architetto Vladimir Tatlin e il regista teatrale Vsevolod Mejerchol'd i dipartimenti ministeriali per le arti. Il passato era morto e sepolto. L'arte e la società potevano essere rifatte da zero. Tutto sembrava possibile. Creatore e pubblico non più separati o separabili, ma unificati mediante la radicale trasformazione di entrambi: questo sogno ora poteva essere realizzato ogni giorno in strada, nelle piazze cittadine, da uomini e donne che erano a loro volta creatori, come dimostrato dai film sovietici, dove gli attori professionisti, inizialmente, erano visti con sospetto. Lo scrittore e critico d'avanguardia Osip Brik racchiuse tutto questo in una frase: «Chiunque dovrebbe essere un artista. Qualunque cosa può diventare arte».

I «futuristi», termine altamente generico, e coloro che in seguito si definirono costruttivisti (Tatlin, Rodčenko, Popova, Stepanova, El Lissitskij, Naum Gabo, Pevsner) perseguirono questo fine con la massima coerenza. È soprattutto grazie a questo gruppo, che esercitò la sua influenza anche nel cinema (Dziga Vertov e Ejzenštejn) e nel teatro (Mejerchol'd), e alle idee architettoniche di Tatlin, che l'avanguardia russa ebbe uno straordinario impatto sul resto del mondo. Fu la componente principale dei movimenti russo-tedeschi, strettamente intrecciati tra loro e destinati a influire a livello internazionale sulle arti moderne tra il 1917 e la Guerra fredda.

Il lascito di queste idee radicali continua a far parte del *know-how* fondamentale di chiunque si occupi di montaggio cinematografico, *layout*, fotografia e design. Ed è quasi impossibile non essere entusiasti dei loro trionfi: il progettato monumento all'Internazionale comunista di Tatlin, il «cuneo rosso» di El Lissitskij, i montaggi e le fotografie di Rodčenko, *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn.

Ben poco del loro lavoro sopravvisse nei primi anni dopo la rivoluzione. Non c'era nessun edificio. Da persona pragmatica quale era, Lenin riconobbe il potenziale propagandistico dei film, ma il blocco in pratica impedì qualsiasi fornitura di pellicola vergine nel territorio russo-sovietico durante la guerra civile, anche se gli studenti del nuovo Istituto cinematografico di Stato di Mosca, fondato nel 1919 e diretto da Lev Kulešov, affinavano

le loro capacità nella nuova arte del montaggio tagliando e ritagliando il contenuto delle «pizze» rimaste. Un decreto immediato, nel marzo 1918, ordinò lo smantellamento dei monumenti del vecchio regime e la loro sostituzione con statue di personaggi ispiratori della rivoluzione e fautori del progresso in ogni parte del mondo, a beneficio del popolo illetterato. Ne vennero erette circa una quarantina a Mosca e Pietrogrado, ma poiché furono costruite in fretta, perlopiù in gesso, sono poche quelle che si sono conservate. Forse questa è stata una fortuna.

La stessa avanguardia si gettò con entusiasmo nell'arte di strada, dipingendo slogan e immagini sui muri e nelle piazze, nelle stazioni ferroviarie e sui «treni sempre più veloci», come pure fornendo materiale per le celebrazioni della rivoluzione. Queste ultime erano per loro stessa natura temporanee, tuttavia quella organizzata a Vitebsk da Marc Chagall venne giudicata non abbastanza politica; un'altra suscitò invece le proteste di Lenin, poiché gli alberi fuori del Cremlino erano stati colorati di blu e la vernice era difficile da rimuovere. Hanno lasciato poche tracce di sé, a parte qualche fotografia e alcuni sbalorditivi progetti per tribune trasportabili per oratori, chioschi, installazioni per cerimonie e simili, inclusa una raffigurazione della famosa torre del Comintern di Tatlin. Durante la guerra civile, con ogni probabilità gli unici progetti creativi legati alle arti visive pienamente realizzati furono nel campo teatrale, che proseguirono nel corso degli anni, ma l'esibizione sul palcoscenico è di per sé evanescente, anche se le scenografie di tanto in tanto sono sopravvissute.

Dopo la fine della guerra civile, la Nuova politica economica degli anni 1921-28, più favorevole al mercato, diede ai nuovi artisti maggiori opportunità di realizzare i loro progetti, spostando l'avanguardia da una posizione utopistica a una più orientata alla pratica, benché al prezzo di una crescente frammentazione. Gli oltranzisti del Partito comunista, insistendo su una *Proletkult* interamente appannaggio della classe operaia, attaccarono l'avanguardia. Al suo interno, i paladini dell'arte spiritualmente pura e totalmente rivoluzionaria, come Naum Gabo e Anton Pevsner, denunciarono i «produttivisti», che volevano un'arte applicata alla produzione industriale e la fine della pittura su cavalletto. Ciò condusse a ulteriori conflitti personali e professionali, come quelli che portarono

all'estromissione di Chagall e Kandinskij dalla scuola di Vitebsk, a tutto vantaggio di Malevič.

I contatti tra la Russia sovietica e l'Occidente – perlopiù passando per la Germania – si moltiplicarono, e per qualche anno diversi artisti dell'avanguardia si spostarono attraversando senza problemi le frontiere dell'Europa. Alcuni (Kandinskij, Chagall, Julius Exter) finirono per restare in Occidente con gli esuli prerivoluzionari riuniti attorno a Džagilev, come la Gončarova e Larionov. Nel complesso, le più importanti e durature opere creative dell'avanguardia russa vennero realizzate a metà degli anni Venti, in particolare i primi successi del nuovo cinema del «montaggio», il *Cine-occhio* di Dziga Vertov e *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn, i ritratti fotografici di Rodčenko e alcuni progetti architettonici (mai realizzati).

Fino ai tardi anni Venti, non ci furono altri seri attacchi all'avanguardia, sebbene il Partito comunista sovietico la disapprovasse, perché, tra le altre ragioni, il richiamo che aveva sulle «masse» era indiscutibilmente trascurabile. Era protetta non solo da un uomo di larghe vedute come Lunacarskij, che rimase in carica come commissario per l'Istruzione dal 1917 al 1929, e da colti leader bolscevichi come Trotskij e Bucharin, ma anche dall'esigenza da parte del nuovo regime sovietico di placare gli indispensabili «specialisti borghesi», l'intelligenzia colta ma per larga parte non convertita, che inoltre costituivano il pubblico essenziale delle arti, incluse quelle d'avanguardia. Tra il 1929 e il 1935, Stalin, lasciando loro i privilegi acquisiti fino a quel momento, li costrinse ad accettare una totale sottomissione al potere. Questa spietata rivoluzione culturale segnò la fine dell'avanguardia del 1917; il realismo socialista divenne obbligatorio. Sterenberg e Malevič scelsero di tacere; Tatlin, bandito dalle esposizioni, si ritirò nel teatro; Lissitskij e Rodčenko trovarono rifugio nel fotogiornale «Urss in costruzione»; Dziga Vertov finì per fare poco più che il tecnico di montaggio di cinegiornali. A differenza di gran parte dei bolscevichi del 1917, che avevano dato loro una chance, gli artisti dell'avanguardia visiva perlopiù sopravvissero al terrore staliniano, ma le loro opere, sepolte nelle collezioni private e nei musei russi, sembravano dimenticate.

E tuttavia, ancora oggi noi tutti viviamo in un mondo visivo per larga parte concepito da loro nei dieci anni successivi alla

rivoluzione.

Arte e potere

Prefazione al catalogo Art and Power: Europe under the Dictators, 1930-1945, Thames and Hudson, London 1995.

L'arte è stata usata per rafforzare il potere dei governanti e degli Stati sin dai tempi degli antichi egizi, benché la relazione tra potere e arte non sia sempre stata facile. La presente mostra illustra probabilmente l'episodio meno felice del XX secolo, in quella che è stata chiamata l'«Europa dei dittatori», tra il 1930 e il 1945.

Per un secolo, prima della Grande guerra, si dava quasi per certo che l'Europa si stesse muovendo nella direzione del liberalismo politico, dei diritti civili e dei governi costituzionali formati da autorità elette, anche se non necessariamente in forma di repubbliche. Poco prima del 1914, persino la democrazia – il governo istituito mediante il voto di tutti gli adulti maschi, non ancora delle donne – stava compiendo rapidi progressi. La Prima guerra mondiale parve accelerare bruscamente questo processo. Al termine del conflitto, l'Europa si componeva di regimi parlamentari di vario tipo, a eccezione della Russia sovietica rivoluzionaria, dilaniata dalla guerra. Tuttavia, quasi immediatamente, questo sviluppo politico subì un'inversione di rotta. L'Europa, e di fatto gran parte del globo, si allontanò dal liberalismo politico. Entro la metà della Seconda guerra mondiale, non più di 12 dei 65 Stati sovrani del periodo interbellico avevano qualcosa di simile a governi costituzionali eletti. I regimi della destra politica, che presero il potere ovunque tranne che in Russia, erano in linea di principio ostili alla democrazia. Il comunismo, sempre confinato alla Russia, pretendeva di essere democratico in teoria e nomenclatura, ma in pratica si trattava di una dittatura illimitata.

I regimi di cui si interessa questa mostra per la maggior parte ruppero consapevolmente e deliberatamente con l'immediato passato. Che tale rottura fosse messa in atto dalla destra o dalla

sinistra politica – fuori dall'Europa, come nella Turchia di Kemal Atatürk, queste etichette a volta erano irrilevanti – è meno importante del fatto che i regimi ritenessero che il loro ruolo non fosse quello di conservare, ripristinare o anche migliorare la loro società, ma di trasformarla e ricostruirla. Non erano i proprietari di vecchi palazzi, ma architetti di nuovi edifici. Cosa altrettanto importante, erano guidati, o finirono per essere guidati, da leader assoluti i cui ordini erano legge. Inoltre, pur essendo tutto fuorché democratici, sostenevano di derivare dal «popolo», di operare attraverso di esso, di guidarlo e plasmarlo. Queste caratteristiche comuni distinguevano sia i regimi fascisti sia quelli comunisti dell'epoca dagli Stati d'impostazione più antica, malgrado le loro differenze fondamentali e la reciproca ostilità. In essi, il potere non solo pretendeva molto dall'arte, ma per l'arte risultava difficile, se non impossibile, sottrarsi a queste pretese e ai controlli dell'autorità politica. Non sorprende quindi che una mostra dedicata all'arte e al potere in questo periodo sia dominata dalle manifestazioni artistiche nella Germania di Hitler (1935-45), nell'Urss di Stalin (circa 1930-53) e nell'Italia di Mussolini (1922-45).

Tuttavia, non può ignorare le arti pubbliche degli Stati i cui governi stavano per essere rovesciati. In modo appropriato, questa mostra si apre con l'unica occasione in cui gli Stati e le loro arti hanno avuto modo di confrontarsi pubblicamente: l'Esposizione internazionale di Parigi del 1937, l'ultima, prima della Seconda guerra mondiale, di una serie di manifestazioni analoghe iniziata a Londra nel 1851. Queste erano state forse la forma più tipica in cui arte e potere avevano collaborato durante l'epoca del liberalismo borghese. Pur conferendo prestigio ai Paesi che le organizzavano, più o meno come le Olimpiadi ai nostri giorni, ciò che celebravano non era lo Stato, ma la società civile, non il potere politico, ma le conquiste economiche, tecnologiche e culturali, non il conflitto, ma la coesistenza tra le nazioni. Avevano le loro origini nelle fiere (quelle americane venivano anche chiamate «fiere mondiali»), e non erano concepite come strutture permanenti, sebbene abbiano lasciato alcuni monumenti, basti pensare alla Torre Eiffel.

Piccoli padiglioni «nazionali» apparvero per la prima volta nel 1867, ma divennero sempre più importanti in quelle che finirono per essere delle competizioni tra Stati. Nel 1937 dominavano

completamente l'Esposizione. Le trentotto mostre rivali – più che in qualsiasi edizione precedente – rappresentavano altrettanti Stati sovrani del mondo: mai prima di allora un'esposizione aveva visto così tanti Paesi a confronto, e questo numero non sarebbe stato eguagliato nemmeno successivamente. Tutte, o quasi, facevano delle dichiarazioni politiche, anche solo pubblicizzando le virtù del loro «stile di vita» e delle loro arti. L'evento stesso era pensato per glorificare la Francia, allora governata da un Fronte popolare di sinistra guidato dal suo primo presidente del Consiglio socialista, e il suo monumento celebrativo più permanente è probabilmente *Guernica* di Picasso, esposta per la prima volta nel padiglione della tormentata Repubblica spagnola. Tuttavia, l'Esposizione del 1937 allora era – e lo è ancora in retrospettiva – chiaramente dominata dai padiglioni tedesco e sovietico, enormi e volutamente simbolici, posti l'uno di fronte all'altro.

Ci sono tre principali richieste che il potere di solito fa all'arte, e che il potere assoluto formula su scala più ampia rispetto ad autorità più limitate. La prima è di mostrare le glorie e i trionfi del potere stesso, come nei grandi archi e colonne che celebrano le vittorie in guerra sin dai tempi dell'Impero romano, il modello più importante dell'arte pubblica occidentale. La portata e le ambizioni del potere nell'epoca dei grandi leader dovevano essere dimostrate dalle pure e semplici dimensioni delle strutture progettate o realizzate e, di solito, non tanto con singoli edifici o monumenti, quanto con giganteschi complessi – città, o persino regioni, ripianificate –, per esempio, le autostrade di cui fu pioniera un'Italia in cui circolavano ancora pochi veicoli. Tutto ciò esprimeva al meglio il progetto di riorganizzazione di nazioni e società. Magnificenza e gigantismo erano il volto del potere che si desiderava fosse presentato dalle arti.

La seconda funzione principale dell'arte sotto il potere era di organizzarlo come uno spettacolo pubblico. Ritualità e cerimonie sono essenziali per il processo politico, e con la democratizzazione della politica, il potere diventò sempre di più un teatro pubblico, con i cittadini come platea e – questa fu la specifica innovazione dell'epoca dei dittatori – come partecipanti organizzati. La costruzione di ampi viali rettilinei per le manifestazioni del potere politico, che solitamente avvenivano tramite processioni, appartiene essenzialmente al XIX secolo. Il

Mall di Londra (1911), con la sua vista che va dall'Admiralty Arch a Buckingham Palace, ne è un tipico, tardo esempio. Piazza Venezia a Roma era una cornice indispensabile tanto al colossale monumento a Vittorio Emanuele quanto, più tardi, alle arringhe del Duce. La crescita delle forme di intrattenimento pubblico di massa, e soprattutto dello sport di massa, produsse un'offerta supplementare di terreni e strutture pubbliche, in particolare gli stadi, appositamente costruite per consentire l'espressione delle emozioni di massa. Queste potevano essere – e furono – utilizzate per gli scopi del potere. Hitler parlò allo Sportpalast di Berlino e al tempo stesso scoprì il potenziale politico dei Giochi olimpici del 1936.

L'importanza dell'arte per il potere in questo campo non risiedeva tanto negli edifici e negli spazi in sé, quanto in ciò che aveva luogo al loro interno. Quello che il potere esigeva era arte performativa negli spazi delimitati, cerimonie elaborate (gli inglesi divennero particolarmente abili nell'inventare rituali di questo genere per i reali sin dal tardo Ottocento) e, negli spazi aperti, sfilate o coreografie di massa. Il teatro del potere dei leader, che combinava elementi militari e civili, prediligeva gli spazi aperti. Il contributo alla coreografia di massa delle manifestazioni dei lavoratori, degli spettacoli teatrali e dei nuovi film epici di cui era stato precursore, già prima del 1914, il giovane cinema italiano, attende ancora di essere adeguatamente studiato.

Un terzo servizio che l'arte poteva rendere al potere era di tipo educativo o propagandistico: poteva informare e inculcare il sistema di valori dello Stato. Prima dell'era della partecipazione popolare in politica, queste funzioni erano state lasciate perlopiù alle chiese e ad altre istituzioni religiose, ma nel XIX secolo furono svolte sempre più dai governi secolari, ovviamente attraverso l'istruzione elementare pubblica. Le dittature non introdussero innovazioni in questo settore, se non mettendo al bando le voci dissidenti e rendendo obbligatoria l'ortodossia di Stato.

Nondimeno, una forma tradizionale di arte politica merita qualche commento, se non altro perché sembrava in via di rapida estinzione: l'arte statuaria. Prima della Rivoluzione francese, era rimasta confinata ai principi e alle figure allegoriche; il XIX secolo, tuttavia, offrì una specie di museo all'aria aperta di storia

nazionale attraverso l'esposizione di statue di grandi uomini. (A meno che non fossero di famiglia reale o l'esposizione di statue di figure particolarmente simboliche, le donne erano assenti.) Il suo valore educativo era evidente. Non per niente le arti nella Francia dell'Ottocento dipendevano dal ministero della Pubblica Istruzione. Così, al fine di istruire una popolazione per gran parte illetterata, dopo la rivoluzione del 1917 Lenin propose di erigere monumenti in onore di personaggi meritevoli – Danton, Garibaldi, Marx, Engels, Herzen, poeti assortiti e altri ancora – in punti bene in vista delle città, in special modo dove i soldati potevano vederli.

Quella che si potrebbe definire una «mania delle statue» raggiunse il suo apice tra il 1870 e il 1914, quando a Parigi ne vennero innalzate 150, contro le sole 26 erette tra il 1815 e il 1870, principalmente dedicate a figure militari, che erano state quasi tutte eliminate dopo il 1870. (Sotto l'occupazione tedesca del 1940-44, altre 75 di queste glorie della cultura, del progresso e dell'identità repubblicana vennero rimosse dal governo di Vichy.) Eppure, al termine della Grande guerra, fatta eccezione per gli ormai universali monumenti ai caduti, le statue di bronzo e di marmo erano chiaramente passate di moda. Nel XX secolo, l'elaborato linguaggio visivo del simbolismo e dell'allegoria divenne per la maggior parte delle persone altrettanto incomprensibile quanto i miti classici. In Francia, nel 1937, il consiglio comunale di Parigi esprimeva il timore che «la tirannia della statuaria commemorativa pesi come un grave fardello su progetti che potrebbero essere proposti da artisti di talento e amministratori dotati di buon gusto». Soltanto l'Urss, fedele all'esempio di Lenin, mantenne un incondizionato attaccamento alla statuaria pubblica, inclusi giganteschi monumenti simbolici circondati di operai, contadini, soldati e armi.

Il potere aveva chiaramente bisogno dell'arte. Ma di che tipo? I problemi maggiori scaturirono dalla rivoluzione «modernista» in campo artistico negli ultimi anni prima della Grande guerra, che produsse opere e stili concepiti per risultare inaccettabili a chiunque avesse gusti, come la maggioranza della gente, radicati nel XIX secolo. Erano quindi inaccettabili per i conservatori, e anche per i governi liberali convenzionali. Ci si poteva aspettare che regimi pronti a rompere con il passato e ad accogliere a braccia aperte il futuro fossero più a loro agio con l'avanguardia.

Tuttavia c'erano due ostacoli che si sarebbero dimostrati insormontabili.

Il primo era che l'avanguardia artistica non marciava necessariamente nella stessa direzione dei politici radicali di destra o di sinistra. È probabile che la Rivoluzione russa e la generale repulsione per la guerra avessero attirato molti verso la sinistra radicale, ma nel campo della letteratura alcuni degli scrittori di maggior talento non si possono che descrivere come uomini di estrema destra. I nazisti tedeschi non avevano del tutto torto nel definire il modernismo della Repubblica di Weimar come «bolscevismo culturale». Il nazionalsocialismo era dunque ostile a priori alle avanguardie. In Russia, gran parte dell'avanguardia pre 1917 era stata non politica o comunque scettica riguardo alla Rivoluzione d'ottobre, che, a differenza di quella del 1905, non aveva esercitato un particolare richiamo sugli intellettuali. Tuttavia, grazie a un ministro particolarmente sensibile, Anatolij Lunac'arskij, l'avanguardia godette di ampia libertà, almeno finché gli artisti non furono attivamente ostili alla rivoluzione, e dominò la scena per diversi anni, anche se parecchie delle sue stelle politicamente meno impegnate poco per volta si spostarono verso ovest. Gli anni Venti, nella Russia sovietica, furono disperatamente poveri, ma vibranti dal punto di vista della cultura. Sotto Stalin, la situazione cambiò drasticamente.

L'unica dittatura relativamente a suo agio con il modernismo fu quella di Mussolini (una delle sue amanti si considerava una protettrice dell'arte contemporanea). Importanti correnti dell'avanguardia locale (per esempio, i futuristi) guardavano con favore al fascismo, mentre la maggioranza degli intellettuali che non erano già fortemente impegnati nella sinistra non lo trovava intollerabile, almeno fino alla Guerra civile spagnola e all'adozione, da parte di Mussolini, delle leggi razziali hitleriane. In realtà, l'avanguardia italiana, come del resto gran parte delle arti italiane dell'epoca, rimaneva confinata in un ambito piuttosto provinciale, nel quale tuttavia non si può affermare che dominasse. La vivacità dell'architettura italiana, in seguito scoperta dal resto del mondo, aveva poche possibilità di emergere. Così come nella Germania di Hitler e nell'Unione Sovietica di Stalin, l'architettura fascista ufficiale, più che all'azzardo, era incline a una pomposa retorica.

Il secondo ostacolo era che il modernismo piaceva a una minoranza, mentre i governi erano populistici. Per motivi ideologici e pratici, preferivano quindi arti che incontrassero i gusti della gente, o che almeno fossero immediatamente comprensibili. Questa era di rado una priorità per i talenti creativi che vivevano di innovazioni, esperimenti e spesso di provocazioni nei confronti di coloro che ammiravano le opere esposte nelle accademie e nelle mostre ufficiali. Com'è ovvio, il potere e l'arte erano in disaccordo soprattutto sulla pittura: i regimi incoraggiavano opere in stile più tradizionale, accademico, o in ogni caso realistico, preferibilmente di grandi dimensioni e zeppe di cliché eroici e sentimentali – persino, in Germania, con l'aggiunta di un piccolo tocco di fantasia erotica maschile. Anche nella più tollerante Italia, i concorsi artistici ufficiali, come il premio Cremona del 1939 (con 79 partecipanti), erano vinti da quadri che avrebbero quasi potuto servire da identikit dell'arte pittorica pubblica in qualunque Paese dittatoriale. Questo forse non deve meravigliare, visto che il tema del concorso era «Ascoltando alla radio un discorso del Duce».

L'architettura non generò conflitti altrettanto aspri tra arte e potere, poiché non sollevava il problema di come rappresentare qualunque realtà che non fosse la propria. Nondimeno, per un aspetto importante, l'architettura modernista e di potere (Adolf Loos non proclamò forse che «l'ornamento è un crimine»?) rimase parte dello strumentario sia dei regimi populistici sia dei produttori commerciali per il mercato di massa. Consideriamo le metropolitane di Londra e di Mosca – quest'ultima probabilmente è la più vasta iniziativa artistica intrapresa nell'Unione Sovietica di Stalin. La metropolitana londinese, grazie al patrocinio e alle decisioni di un manager illuminato, divenne la più grande vetrina di un semplice, essenziale, lucido e funzionale modernismo nella Gran Bretagna tra le due guerre, anticipando di molto il gusto del pubblico. Le stazioni della metropolitana di Mosca, sebbene all'inizio progettate in alcuni casi da superstiti del costruttivismo, si trasformarono gradualmente in palazzi sotterranei ricchi di marmo, malachite e fastose decorazioni. In un certo senso, erano il corrispettivo ancor più ambizioso delle gigantesche sale cinematografiche art déco e neobarocche sorte nelle città occidentali durante gli anni Venti e Trenta con il medesimo obiettivo: dare agli uomini e alle donne che non avevano accesso

ai lussi individuali un'esperienza collettiva che, per un momento, fosse tutta loro.

Si potrebbe sostenere che meno è raffinato il pubblico di massa, maggiore è il fascino della decorazione. Quest'ultima raggiunse il suo apice nell'architettura stalinista postbellica, da cui erano state finalmente eliminate le ultime tracce del primo modernismo sovietico, e produsse una sorta di eco del gusto ottocentesco.

Come dobbiamo giudicare l'arte dei dittatori? Gli anni del potere di Stalin in Urss e del Terzo Reich in Germania mostrano un netto declino dei risultati culturali nei due Paesi, se paragonati al periodo sovietico, prima del 1930, e alla Repubblica di Weimar, nel 1919-33. In Italia il contrasto non è così marcato, poiché il periodo prefascista non aveva particolarmente brillato per creatività – né, a differenza della Germania e della Russia degli anni Venti, il Paese aveva dettato uno stile in campo internazionale. È pur vero che, diversamente dalla Germania nazista, dalla Russia di Stalin e dalla Spagna di Franco, l'Italia fascista non scacciò in massa i suoi talenti creativi, né li ridusse al silenzio in patria o, come nei peggiori anni di Stalin, li uccise. Tuttavia, in confronto ai successi culturali e all'influenza internazionale dell'Italia dopo il 1945, l'epoca fascista non impressiona affatto.

Dunque, ciò che il potere distrusse o represses nell'epoca dei dittatori è più evidente di ciò che riuscì a realizzare. Questi regimi erano più abili nel «bloccare» artisti sgraditi che creavano opere sgradite che a trovare della buona arte per esprimere le loro aspirazioni. Non erano i primi a volere edifici e monumenti per celebrare il loro potere e la loro gloria, né aggiunsero molto ai modi tradizionali di raggiungere questi obiettivi. E tuttavia, a quanto sembra, l'epoca dei dittatori non produsse edifici, spazi e vedute tali da reggere il confronto con, diciamo, la Parigi dei due Napoleoni, la San Pietroburgo settecentesca o quell'inno trionfale al liberalismo borghese della metà del XIX secolo che è la Ringstrasse di Vienna.

Era più difficile per l'arte dimostrare l'intenzione e la capacità dei dittatori di cambiare la forma dei loro Paesi. L'antichità della civiltà europea li privava del modo più ovvio per farlo: costruire nuove città capitali come Washington nel XIX secolo e Brasilia nel XX. (L'unico dittatore che ebbe questa opportunità fu Kemal Atatürk ad Ankara.) Gli ingegneri simboleggiavano questo

messaggio meglio di architetti e scultori. L'autentico simbolo del cambiamento del mondo progettato dai sovietici fu la «Dneprostoi», la grande e molto fotografata diga sul Dnepr. Il più duraturo monumento all'era sovietica (a parte il mausoleo di Stalin, chiaramente prestalinista, che è sopravvissuto nella Piazza Rossa) è, quasi certamente, la metropolitana di Mosca. Quanto alle arti, il loro contributo più importante all'espressione di questa aspirazione fu il cinema sovietico (prestalinista) degli anni Venti – i film di Ejzenštejn e Pudovkin, e l'ingiustamente trascurato *Turksib* di Victor Turin, documentario epico sulla costruzione di una ferrovia.

Nondimeno, i dittatori volevano anche esprimere il loro ideale di «popolo», di preferenza ritratto in momenti di devozione o di entusiasmo verso il regime. Questo fruttò un'incredibile quantità di orribili dipinti, che si distinguevano l'uno dall'altro principalmente per il viso e l'abito del leader nazionale. In letteratura gli esiti furono meno disastrosi, benché di rado meritevoli di un'attenta lettura. Tuttavia, sotto questo aspetto, la fotografia, e soprattutto il cinema, si prestarono con successo agli scopi del potere.

Infine, i dittatori desideravano mobilitare il passato nazionale a proprio favore, mitizzandolo e inventandolo laddove necessario. Per il fascismo italiano, il punto di riferimento era l'antica Roma; per la Germania di Hitler, una combinazione di barbari puri delle foreste teutoniche e cavalieri medievali; per la Spagna di Franco, l'epoca dei trionfanti sovrani cattolici che avevano scacciato i miscredenti e resistito a Lutero. L'Unione Sovietica ebbe maggiori difficoltà a raccogliere l'eredità degli zar, visto che, in fondo, la rivoluzione era stata fatta per distruggerla, ma Stalin alla fine trovò conveniente servirsene, specialmente contro i tedeschi. Ciononostante, il richiamo alla continuità storica attraverso i secoli secondo una prospettiva immaginaria non fu mai spontaneo come nelle dittature di destra.

Quanto dell'arte del potere è sopravvissuto in questi Paesi? Sorprendentemente poca in Germania, di più in Italia, forse la maggior parte (compreso il magnifico restauro di San Pietroburgo dopo la guerra) in Russia. Soltanto una cosa è sparita in tutti i Paesi: il potere che mobilita l'arte e il popolo sotto forma di teatro pubblico. Questo, che rappresenta il più forte impatto del potere sull'arte tra il 1930 e il 1945, scomparve con i regimi che

ne avevano garantito la sopravvivenza attraverso la ripetizione regolare di un rituale pubblico. I raduni di Norimberga, il Primo Maggio e gli anniversari della Rivoluzione celebrati sulla Piazza Rossa costituivano l'essenza di ciò che il potere si aspettava dall'arte. Sono morti per sempre, insieme a quel potere. Gli Stati che si realizzarono come politica-spettacolo dimostrarono l'insolenza loro e di tale genere di potere. Se lo Stato-teatro vuole vivere, lo spettacolo deve continuare. Alla fine non fu così. Il sipario è calato, e non si alzerà più.

Il fallimento dell'avanguardia

Tratto da Behind the Times: The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes, Thames and Hudson, London 1998.

Il presupposto fondamentale alla base dei vari movimenti artistici d'avanguardia che dominarono il secolo scorso consisteva nel fatto che il rapporto tra arte e società era mutato radicalmente, che i vecchi modi di guardare il mondo erano ormai inadeguati e che occorreva trovarne di nuovi. Tale presupposto era corretto, tanto più che il nostro modo di guardare e comprendere il mondo è stato rivoluzionato. Ciononostante, ed è questo il punto centrale della mia argomentazione, nelle arti visive tale obiettivo non è stato raggiunto, né poteva esserlo, grazie ai progetti dell'avanguardia.

Tornerò più avanti sul motivo per cui, tra tutte le arti, quelle visive sono state le più svantaggiate. Resta comunque il fatto che hanno palesemente fallito. In effetti, dopo mezzo secolo di esperimenti per ripensare l'arte in chiave rivoluzionaria – dal 1905 alla metà degli anni Sessanta circa –, il progetto venne abbandonato, lasciandosi dietro le avanguardie, che divennero un sottodipartimento del marketing, o, se mi è consentito citare la mia storia del XX secolo, *Il secolo breve*, un «lezzo di morte». In quel libro mi domandavo anche se ciò significava solo la morte delle avanguardie oppure di tutte le arti visive così come venivano intese e praticate sin dal Rinascimento. Tuttavia, qui non tratterò la questione in termini così ampi.

Per evitare fraintendimenti, lasciatemi chiarire un punto sin dall'inizio. Questo saggio non intende dare giudizi estetici sulle avanguardie del Novecento, qualunque sia il significato di questo termine, né valutarne la capacità e il talento. Non riguarda i miei gusti e le mie preferenze in campo artistico. È dedicato al fallimento storico, nel nostro secolo, di quel genere di arte visiva che Moholy-Nagy del Bauhaus descriveva come «confinato alla cornice e al piedistallo».¹

Stiamo parlando di un doppio fallimento. In primo luogo, un fallimento della «modernità», un termine entrato in uso verso la metà del XIX secolo, e che implicava in modo programmatico che l'arte dovesse essere, come Proudhon disse di Courbet, «un'espressione dei tempi». O, per usare le parole della Secessione viennese, «*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*» («A ogni epoca la sua arte, all'arte la sua libertà»),² in quanto la libertà degli artisti di fare ciò che non necessariamente tutti gli altri vogliono era fondamentale per l'avanguardia quanto la sua modernità. La richiesta di modernità riguardava tutte le arti in egual misura: l'arte di ciascuna epoca doveva essere *diversa* da quelle precedenti, il che, in un'era che presupponeva un progresso continuo, sembrava suggerire, sulla base della falsa analogia tra scienza e tecnologia, che ogni nuovo modo di esprimere i tempi era probabilmente *superiore* a quello che l'aveva preceduto, cosa che evidentemente non sempre risponde al vero. Non c'era naturalmente accordo su che cosa significasse «esprimere i tempi», o su come farlo. Anche quando gli artisti convenivano che il loro secolo fosse stato essenzialmente un'«età della macchina» oppure persino che – citando le parole pronunciate da Picabia a New York nel 1915 – «attraverso i macchinari l'arte dovrebbe trovare un'espressione più vivida»³ o che «i nuovi movimenti artistici possono esistere solo in una società che ha assorbito il ritmo della grande città, la qualità metallica dell'industria» (Malevič),⁴ le risposte erano perlopiù banali o retoriche. Questo aspetto per i cubisti era più importante del preferire, come lamentava Ortega y Gasset, lo schema geometrico alle morbide linee dei corpi viventi? O dell'applicare prodotti della società industriale su quadri da cavalletto? Era più significativo per i dadaisti della costruzione satirica di John Heartfield intitolata *Electromechanical Tatlin Shape*, realizzata con componenti di origine industriale, che venne esposta sulla scia della nuova «arte della macchina» lanciata dai costruttivisti russi?

⁵ Significava soltanto dipingere quadri ispirati ai macchinari, come fece in modo splendido Léger? I futuristi furono abbastanza intelligenti da lasciar perdere le macchine vere e proprie per concentrarsi sul tentativo di creare un'impressione di ritmo e velocità; esattamente l'opposto di Jean Cocteau, che parlava di ritmo e macchinari in termini di metrica e rima poetica.⁶ In breve, i vari modi di esprimere i concetti di macchina e

modernità nella pittura, così come le costruzioni non funzionali, non avevano assolutamente nulla in comune, tranne la parola «macchina» e forse, ma non sempre, una predilezione per le linee rette rispetto a quelle curve. Non c'era una logica stringente alla base delle nuove forme di espressione, il che spiega perché potessero coesistere scuole e stili diversi, nessuno dei quali perdurò, e gli artisti potessero cambiare stile con la facilità con cui si cambiavano d'abito. La «modernità» andava cercata nei tempi che cambiavano, non nelle arti che provavano a esprimerli.

Il secondo fallimento fu molto più grave nelle arti visive che non altrove. Si trattava della sempre più manifesta incapacità tecnica di quello che sin dal Rinascimento era stato il principale strumento di rappresentazione figurativa – la pittura su cavalletto – di «esprimere i tempi», o meglio di competere con nuovi modi di svolgere molte delle sue funzioni tradizionali. La storia delle avanguardie visive di questo secolo coincide con la lotta contro l'obsolescenza tecnologica.

Potremmo affermare che la pittura e la scultura si ritrovarono in una posizione di svantaggio sotto un altro aspetto? Queste arti erano le componenti meno importanti delle grandi rappresentazioni multiple o collettive, piene di movimento, che hanno caratterizzato sempre più l'esperienza culturale del XX secolo: l'opera lirica da un lato, il cinema, i video e i concerti rock dall'altro. Nessuno era conscio di questo fenomeno più degli artisti d'avanguardia, che, sin dai tempi dell'art nouveau, e con fervida convinzione dall'avvento dei futuristi, credevano nella possibilità di abbattere le barriere tra colore, suono, forma e parole, e cioè nell'unificazione delle arti. Come nella *Gesamtkunstwerk* wagneriana, in cui musica, parole, gesti e luci veicolavano l'azione, mentre l'immagine statica restava sullo sfondo. Il cinema ha sempre attinto alla letteratura, servendosi di scrittori di fama quali Faulkner o Hemingway, con esiti che sovente però lasciavano a desiderare. L'impatto della pittura del XX secolo sul grande schermo (all'infuori di specifici film d'avanguardia) si limita invece a qualche esperienza espressionista nel cinema di Weimar e all'influsso esercitato dalle rappresentazioni di case americane di Edward Hopper sugli scenografi di Hollywood. Non è un caso che l'indice della recente *Oxford History of World Cinema* contenga una sezione intitolata «musica», ma neppure una voce riguardante la pittura, a

eccezione forse di «animazione» (che a sua volta non compare in *American Visions* di Robert Hughes, «l'epica storia dell'arte in America»). A differenza di scrittori e compositori classici, nessun pittore noto alla storia dell'arte tradizionale è mai stato in corsa per l'Oscar. La sola forma di arte collettiva nella quale il pittore, e soprattutto, da Djačilev in poi, il pittore d'avanguardia, ha davvero avuto un ruolo paritario anziché subalterno, è stato il balletto.

Tuttavia, a prescindere da questo possibile svantaggio, quali erano le particolari difficoltà incontrate dalle arti visive?

Qualunque studio sulle arti visive non funzionali nel XX secolo – mi riferisco a pittura e scultura – deve partire dal presupposto che interessano solo una minoranza. Nel 1994, il 21 per cento degli abitanti della Gran Bretagna aveva visitato un museo o una galleria d'arte almeno una volta nei tre mesi precedenti, il 60 per cento aveva letto dei libri almeno una volta alla settimana, il 58 per cento aveva ascoltato dischi o cassette almeno una volta settimana e, si presume, quasi tutto il 96 per cento dei telespettatori aveva visto regolarmente film o programmi simili.⁷ Quanto alla pratica di queste arti, nel 1974, solo il 4,4 per cento dei francesi affermava di dedicarsi alla pittura o alla scultura come hobby, contro il 15,4 che diceva di suonare uno strumento musicale.⁸ I problemi di pittura e scultura sono, ovviamente, alquanto diversi. La domanda di quadri riguarda essenzialmente il consumo privato. La pittura pubblica, per esempio quella murale, ha avuto solo occasionalmente una certa rilevanza nel nostro secolo, in particolare in Messico. Questo ha ridotto il mercato delle opere di arte visiva, a meno che non fossero collegate a qualcosa per cui esisteva un pubblico più ampio, come per esempio le copertine di dischi, periodici e libri. Eppure, poiché la popolazione aumentava e la gente diventava più ricca, non c'era alcuna ragione a priori perché il mercato si contraesse. Per contro, la richiesta di arti *plastiche* era pubblica. Il problema risiedeva nel fatto che nel nostro secolo era crollato il mercato dei loro principali prodotti, ovvero i monumenti pubblici e gli spazi o gli edifici da decorare, che l'architettura modernista rigettava. Basta ricordare a tal proposito la frase di Adolf Loos: «L'ornamento è un crimine». A un periodo di massimo fulgore, prima del 1914, quando a Parigi vennero eretti in media 35 nuovi monumenti ogni decennio, seguì una vera e propria strage di

statue: nel corso della guerra, ne scomparvero 75, cambiando il volto della capitale francese.⁹ L'enorme richiesta di monumenti ai caduti dopo il 1918 e la temporanea ascesa di dittature amanti della scultura non arrestarono un declino secolare. Perciò la crisi delle arti plastiche è alquanto diversa da quella della pittura, e io, seppur con riluttanza, non ne parlerò più. Né, per la verità, se non incidentalmente, dell'architettura, che è stata per larga parte immune ai problemi che hanno afflitto le altre arti visive.

Occorre però partire anche da un'altra considerazione. Più di qualsiasi altra forma di arte creativa, le arti visive hanno sofferto le conseguenze dell'obsolescenza tecnologica. Esse, e in particolare la pittura, non sono state in grado di venire a patti con quella che Walter Benjamin chiamava «l'era della riproducibilità tecnica». A partire dalla metà del XIX secolo – ossia da quando possiamo riconoscere le prime tracce di consapevoli movimenti d'avanguardia pittorica, sebbene tale termine non fosse ancora entrato nel lessico artistico corrente –, le arti visive iniziarono a rendersi conto della concorrenza della tecnologia, simboleggiata dalla macchina fotografica, e della propria incapacità di sopravvivere a questa competizione. Non più tardi del 1850, un prudente critico della fotografia notava che quest'ultima avrebbe messo seriamente a rischio «interi rami dell'arte quali l'incisione, la litografia, la pittura di genere e la ritrattistica».¹⁰ Una sessantina d'anni dopo, il futurista italiano Boccioni sosteneva che l'arte contemporanea doveva essere espressa in termini astratti, o piuttosto attraverso una spiritualizzazione dell'elemento oggettivo, «in luogo della riproduzione tradizionale, ormai conquistata dai mezzi meccanici».¹¹ I dadaisti, o almeno così proclamava Wieland Herzfelde, non avrebbero cercato di competere con la macchina fotografica, e neppure di essere una macchina fotografica con l'anima, come gli impressionisti, che avevano fatto affidamento sulla meno attendibile delle lenti, l'occhio umano.¹² Jackson Pollock, nel 1950, affermava che l'arte doveva esprimere i sentimenti: per raffigurare le cose ora c'erano gli apparecchi fotografici.¹³ Si potrebbero citare esempi analoghi in quasi ogni decennio del secolo fino ai giorni nostri. Come ha osservato il presidente del Centre Pompidou nel 1998: «Il XX secolo appartiene alla fotografia, non alla pittura».¹⁴

Dichiarazioni del genere sono familiari a chiunque abbia dato

uno sguardo alla letteratura sulle arti – almeno nella tradizione occidentale a partire dal Rinascimento –, poiché non possono chiaramente riferirsi ad arti che non hanno a che fare con la mimesi o altre modalità di rappresentazione, oppure che perseguono fini diversi. In esse c'è ovviamente del vero. Tuttavia, a mio avviso, c'è un'altra ragione non meno importante che spiega la battaglia già persa in partenza che le arti tradizionali hanno condotto contro la tecnologia nel nostro secolo. È il modo di produzione a cui l'artista visivo era legato, e da cui gli era difficile, se non impossibile, sfuggire. Si trattava della produzione, mediante il lavoro manuale, di opere uniche, che non potevano essere copiate alla lettera se non utilizzando lo stesso metodo. Anzi, l'opera d'arte ideale era quella assolutamente irriproducibile, poiché la sua unicità era autenticata dalla firma e dalla provenienza. C'era chiaramente molto potenziale, soprattutto economico, in opere concepite per la riproduzione tecnica, ma il pezzo unico, attribuibile a un solo creatore, rimaneva il fondamento dell'arte visiva di prim'ordine e dell'artista di prestigio, in quanto distinto da un mediocre artigiano. I pittori d'avanguardia insistevano anche sul loro status speciale di artisti. Fin quasi ai nostri giorni, la levatura di un pittore tendeva a essere direttamente proporzionale alle dimensioni delle cornici attorno ai suoi dipinti. Un simile modo di produzione appartiene per tradizione a una società di patronato o a piccoli gruppi che fanno a gara per dimostrare le loro possibilità di spesa, e questi di fatto sono ancora i fondamenti di un mercato dell'arte realmente lucroso. Tuttavia, è profondamente inadeguato per un'economia che si basa non sulla domanda di singoli individui, o decine di individui, bensì di migliaia o persino milioni di persone; in breve, per l'economia di massa di questo secolo.

Nessuna delle altre arti ha sofferto così duramente a causa di questo problema. L'architettura, come sappiamo, fa da sempre affidamento sul mecenatismo, il che spiega come mai continui felicemente a produrre opere uniche, mastodontiche ed eccezionali, con o senza l'ausilio della moderna tecnologia. Le arti del palcoscenico, benché tecnicamente antidiluviane, per loro stessa natura si sono affidate a rappresentazioni replicate davanti a un grande pubblico, cioè alla riproducibilità. Lo stesso vale per la musica, ancor prima che la moderna tecnologia della

riproduzione del suono la rendesse accessibile oltre la portata della comunicazione «bocca-orecchio». La versione standard dei lavori musicali è espressa in un codice di simboli la cui funzione essenziale è rendere possibile delle esecuzioni ripetute. Naturalmente, una ripetizione *invariante* non era né possibile né molto apprezzata in questo ambito artistico prima del XX secolo, quando un'accurata riproduzione meccanica divenne realizzabile. La letteratura, infine, aveva già da secoli risolto il problema dell'arte nell'era della riproducibilità. La stampa l'aveva emancipata dai calligrafi e dalla sottoclasse dei copisti. La brillante invenzione, nel XVI secolo, del volume tascabile le aveva dato la forma universalmente portatile e moltiplicabile che finora ha rintuzzato tutti gli assalti della moderna tecnologia che si riteneva dovesse soppiantare il libro: cinema, radio, televisione, audiolibri e, tranne che per scopi particolari, cd-rom e schermi di computer.

La crisi delle arti visive si differenzia pertanto da quella che hanno dovuto finora affrontare le altre arti. La letteratura non ha mai rinunciato all'uso tradizionale del linguaggio, e neppure, relativamente alla poesia, ai vincoli della metrica. I brevi e isolati tentativi di rompere con questi schemi, come *Finnegans Wake*, rimangono marginali o non sono nemmeno considerati letteratura, come la «poesia-poster fonetica» del dadaista Raoul Hausmann. In questo ambito, la rivoluzione modernista era compatibile con la continuità tecnica. In campo musicale, i compositori d'avanguardia ruppero in modo più drastico con il linguaggio del XIX secolo, ma il grosso del pubblico restò fedele ai classici, cui però si aggiunsero gli innovatori postwagneriani ottocentesca. Questi detenevano, e detengono tuttora, il monopolio virtuale del repertorio popolare, quasi del tutto riesumato dalla tomba. Soltanto nelle arti visive, e in special modo nella pittura, la forma di mimesi più convenzionale, cioè l'arte accademica ottocentesca, in pratica sparì dalla scena, come testimonia il crollo quasi verticale delle sue quotazioni nel mercato dell'arte tra le due guerre. Né, a tutt'oggi, malgrado gli sforzi dei mercanti d'arte, è stata riabilitata. La bella notizia per la pittura d'avanguardia era che si ritrovava a essere l'unica ancora in circolazione. Quella cattiva era che non piaceva al pubblico. I quadri astratti non raggiunsero quotazioni consistenti fino alla Guerra fredda, pur beneficiando, tra l'altro, dell'ostilità

di Hitler e Stalin. La pittura d'avanguardia divenne di conseguenza una sorta di arte ufficiale del mondo libero contrapposto al totalitarismo – un curioso destino per le opere dei nemici delle convenzioni borghesi.

Fintanto che l'essenza dell'arte visiva tradizionale, ossia la rappresentazione, non venne accantonata, ciò non costituì un grosso problema. Di fatto, fino alla fine del XIX secolo, sia le avanguardie musicali sia quelle visive – impressionismo, simbolismo, postimpressionismo, art nouveau eccetera – estesero il vecchio linguaggio anziché abbandonarlo, ampliando inoltre la gamma dei soggetti che potevano essere trattati dagli artisti. In tal senso, paradossalmente, la concorrenza della fotografia si rivelò stimolante. I pittori avevano ancora l'esclusiva del colore, e non è certo un caso se – dagli impressionisti fino ai *fauves* – i colori si fecero più vivaci, a volte addirittura stridenti. Sembravano anche detenere il monopolio dell'«espressionismo» nel senso più ampio del termine, sfruttando così l'abilità nell'infondere emozione nella realtà – in modo tanto più potente una volta allentati i vincoli del naturalismo, come testimoniano van Gogh e Munch. A dire il vero, in seguito la tecnologia cinematografica avrebbe dimostrato di avere le capacità per entrare in concorrenza.

D'altronde, gli artisti potevano sempre cercare, o perlomeno affermare, di avvicinarsi alla realtà percepita più di quanto non potesse fare la macchina, appellandosi alla scienza contro la tecnologia. O almeno questo era quel che asserivano artisti come Cézanne, Seurat e Pissarro, o che propagandisti come Zola e Apollinaire dicevano di loro.¹⁵ L'inconveniente di questo approccio era che allontanava la pittura da quel che l'occhio vedeva, cioè la percezione fisica della luce in continuo cambiamento sugli oggetti, o le relazioni fra i piani e le forme o la struttura geologica, avvicinandolo ai codici convenzionali relativi all'aspetto che i cieli, gli alberi, le persone *si presumeva* dovessero avere. Tuttavia, fino ai cubisti, la distanza non era poi eccessiva: le avanguardie del tardo Ottocento, incluso il postimpressionismo, facevano ormai parte del corpus dell'arte comunemente accettato. In effetti, i loro artisti avevano conquistato un'autentica popolarità di massa, nella misura in cui questo termine si può applicare alla pittura. Dall'indagine sui gusti dei francesi condotta da Bourdieu negli anni Settanta,

emergeva che Renoir e van Gogh erano di gran lunga gli artisti più popolari a tutti i livelli socio-professionali, con l'esclusione degli accademici e dei *producteurs artistiques* (qui, Goya e Brueghel relegavano Renoir al quarto posto).¹⁶ La vera frattura tra pubblico e artista si verificò con il nuovo secolo. Nel campione preso in esame da Bourdieu, per esempio, van Gogh risultava circa quattro volte più popolare di Braque, anche nel gruppo «più intellettuale», malgrado il prestigio sociale di cui godeva l'arte astratta, che il 43 per cento degli interpellati dichiarava di apprezzare. Per ogni appartenente alle cosiddette «classi popolari» che sceglieva l'insigne cubista francese, dieci preferivano l'olandese; nei ceti medi erano sette, e anche nelle classi elevate van Gogh batteva Braque per cinque a uno.

Per quale motivo, diciamo tra il 1905 e il 1915, l'avanguardia ruppe deliberatamente questa continuità con il passato, è una domanda alla quale non so fornire una risposta adeguata. Ma una volta che l'ebbe fatto, imboccò una strada che non portava da nessuna parte. Che cosa poteva fare la pittura dopo aver abbandonato il tradizionale linguaggio della rappresentazione, o essersi allontanata dal suo idioma convenzionale abbastanza da renderlo incomprensibile? Che cosa poteva comunicare? Dove stava andando la nuova arte? I cinquant'anni tra i *fauves* e la pop art furono costellati di disperati tentativi di rispondere a questo interrogativo attraverso un infinito succedersi di nuovi stili e di manifesti, spesso indecifrabili, a essi collegati. Contrariamente a quel che si crede, non avevano niente in comune, eccetto la convinzione che fosse importante essere un artista e che, una volta lasciata la rappresentazione a macchina fotografica e cinepresa, era legittimo chiamare arte qualunque cosa, finché l'artista la rivendicava come una creazione personale. A parte brevi periodi, non è nemmeno possibile definire una tendenza generale, per esempio il passaggio dalla rappresentazione all'astrazione, o dal contenuto alla forma e al colore. La *Neue Sachlichkeit* e il surrealismo non precedettero, ma seguirono il cubismo. Un critico perspicace ha detto di Jackson Pollock, l'espressionista astratto per eccellenza, che «forse, se fosse vissuto fino a settant'anni [...] oggi sarebbe considerato un artista fondamentalmente imagistico che aveva attraversato una fase astratta all'inizio della mezza età».¹⁷

Questa incertezza conferisce alla storia delle avanguardie

un'atmosfera di particolare disperazione. I loro esponenti erano perennemente combattuti tra la convinzione che non poteva esserci alcun futuro per l'arte del passato – anche del passato più recente, o persino per qualunque tipo di arte secondo la vecchia definizione – e quella secondo cui ciò che stavano facendo nel vecchio ruolo sociale di «artisti» e «geni» era importante e radicato nella grande tradizione del passato. I cubisti molto semplicemente, ma con disappunto di Marinetti, «adorano il tradizionalismo di Poussin, d'Ingres, di Corot».18 Cosa ancor più strana, Yves Klein, che colorava le sue tele e altri oggetti di un blu uniforme a mo' d'imbianchino, può forse essere considerato una *reductio ad absurdum* dell'attività di artista, ma giustificava ciò dicendo che le intenzioni di Giotto e Cimabue erano state «monocromatiche».19 Il recente catalogo della mostra Sensation ha scomodato i nomi di Géricault, Manet, Goya e Bosch per artisti come Jake e Dinos Chapman.

Tuttavia, la nuova libertà ha ampliato enormemente il campo d'azione delle arti visive. Questo era al tempo stesso liberatorio e fonte d'ispirazione, soprattutto per persone convinte che un secolo senza precedenti dovesse essere espresso in modi senza precedenti. È quasi impossibile non condividere l'eccitazione e l'euforia irradiata da testimonianze di un'epoca eroica nelle arti come la grande esposizione Berlin-Moskau del 1996-97. Nondimeno, non poteva nascondere due cose. Primo, si poteva comunicare molto meno nei nuovi linguaggi impoveriti della pittura che in quelli vecchi. Ciò rendeva infatti più difficile, se non impossibile, «esprimere i tempi» in maniera comunicabile. Qualunque cosa più di semplici esercizi nella «forma significativa» – la famosa frase del gruppo di Bloomsbury – o dell'espressione di sentimenti soggettivi necessitava più che mai di sottotitoli e commentatori. Vale a dire, aveva bisogno di parole che avessero ancora significati convenzionali. In quanto poeta, William Butler Yeats non aveva difficoltà a comunicare le sue bizzarre e alquanto esoteriche idee, ma senza parole è impossibile scoprire in Mondrian e Kandinskij il desiderio di esprimere idee fortemente radicate e altrettanto eccentriche sul mondo. Secondo, il nuovo secolo poteva essere rappresentato in modo assai più efficace dai suoi nuovi media. In breve, qualsiasi cosa l'avanguardia tentasse di fare, o era impossibile o riusciva meglio con altri mezzi espressivi. Per questo motivo, la maggior parte delle istanze

rivoluzionarie dell'avanguardia aveva caratteri retorici o metaforici.

Prendiamo in considerazione il cubismo, l'avanguardia che è stata descritta, più di una volta, come «la più rivoluzionaria e influente del XX secolo».²⁰ Questo è forse vero per quel che riguarda gli altri pittori, almeno per il periodo compreso tra il 1907 e la Prima guerra mondiale; ciononostante, io penso, per quanto concerne le arti nel loro complesso, che il surrealismo abbia esercitato una maggiore influenza, forse perché il suo stimolo non era prima di tutto visivo. Eppure, è stato il cubismo a rivoluzionare il modo in cui tutti noi – e non soltanto i pittori di professione – vediamo il mondo? Per esempio, il cubismo pretendeva di presentare simultaneamente diversi aspetti di un oggetto, offrendo, per così dire, una visione multidimensionale di ciò che altrimenti sarebbe stato, per esempio, un volto umano o una natura morta. (Per la verità, quando guardiamo i dipinti della fase analitica del cubismo, abbiamo ancora bisogno che qualcuno ci dica che cosa volevano rappresentare i pittori.) Tuttavia, più o meno contemporaneamente al cubismo, cioè dal 1907 in avanti, il cinema iniziò a sviluppare quelle tecniche – prospettiva multipla, variazione della messa a fuoco, trucchi di montaggio – che davvero resero familiare a un pubblico vastissimo – anzi, a tutti noi – un modo di vedere la realtà attraverso simultanee, o quasi simultanee, percezioni dei suoi differenti aspetti; e questo senza bisogno di alcun commento esplicativo. Inoltre, anche quando l'ispirazione era direttamente cubista, come, presumibilmente, nelle fotografie di Rodc̣enko,²¹ è la foto a trasmettere con chiarezza il senso dell'innovazione, e in maniera più efficace di un equivalente quadro di Picasso.²² Ecco perché il fotomontaggio si è dimostrato uno strumento propagandistico così potente. Naturalmente, non intendo paragonare il valore estetico dell'opera di Picasso a quella di Rodc̣enko.

In breve, non si può negare che l'autentica rivoluzione nelle arti del XX secolo sia avvenuta non grazie alle avanguardie del modernismo, bensì al di fuori di quell'area ufficialmente riconosciuta come «arte». Tale rivoluzione è stata realizzata combinando la logica della tecnologia e del mercato di massa con la democratizzazione del consumo estetico. E soprattutto, naturalmente, grazie al cinema, figlio della fotografia e arte principale del XX secolo. *Guernica* di Picasso è un capolavoro

incomparabilmente più espressivo, ma, dal punto di vista tecnico, *Via col vento* di Selznick è un'opera più rivoluzionaria. Allo stesso modo, i cartoni animati di Disney, pur non potendo eguagliare l'austera bellezza di un Mondrian, erano più rivoluzionari della pittura a olio, e al contempo più efficaci nel trasmettere il loro messaggio. Le pubblicità e i film, realizzati da propagandisti, scribacchini e tecnici, non soltanto imbevevano la vita quotidiana di esperienza estetica, ma iniziavano le masse ad audaci innovazioni nella percezione visiva, lasciando molto indietro i rivoluzionari del cavalletto, isolati e perlopiù ininfluenti. Una cinepresa sulla piattaforma di un treno può comunicare la sensazione della velocità meglio di un quadro futurista di Balla. Il punto è che le arti effettivamente rivoluzionarie erano accettate dalle masse perché *dovevano* comunicare con loro. Solo nell'arte d'avanguardia il mezzo coincideva con il messaggio. Nella vita reale, il mezzo veniva rivoluzionato nell'interesse del messaggio.

Era necessario il trionfo della moderna società dei consumi degli anni Cinquanta perché l'avanguardia si rendesse conto di tutto questo. E quando lo fece, non c'era più nulla che giustificasse la sua esistenza.

A partire dagli anni Sessanta e dalla pop art, le scuole d'avanguardia non furono più impegnate a rivoluzionare l'arte, ma a dichiararne il fallimento. Da qui la curiosa involuzione verso l'arte concettuale e il dadaismo. Nelle versioni originarie del 1914 e nelle successive, l'intento non era di rivoluzionare l'arte, ma di abolirla, o quanto meno di attestarne l'irrilevanza, per esempio dipingendo un paio di baffi sulla *Gioconda* o trattando una ruota di bicicletta come un'opera d'arte, al modo di Marcel Duchamp. E quando il pubblico non capì il messaggio, l'artista espose il suo orinatoio con una firma inventata. Duchamp ebbe la fortuna di fare tutto questo a New York, dove ottenne notevole fama, e non a Parigi, dove non era che un brillante burlone intellettuale tra tanti. Cartier-Bresson disse di lui: «Non era assolutamente un buon artista». Il dadaismo si mantenne serio anche nei suoi scherzi più disperati, senza proporre alcunché di brillante, ironico o futile. Voleva distruggere l'arte e con essa la borghesia, come parte del mondo che aveva causato la Grande guerra. Il dadaismo non accettava il mondo. Quando George Grosz si trasferì negli Stati Uniti e vi scoprì un mondo che non detestava, perse la sua forza di artista.

Warhol e gli esponenti della pop art non desideravano distruggere né rivoluzionare niente, men che meno il mondo. Al contrario, lo accettavano, lo amavano persino. Si limitavano a riconoscere che nella società dei consumi non c'era più posto per l'arte visiva tradizionale prodotta dagli artisti, se non, naturalmente, come un modo per guadagnare. Il mondo reale, perennemente sommerso da una confusione di suoni, immagini, simboli, presunte esperienze comuni, aveva estromesso l'arte dal mondo degli affari in quanto attività privilegiata. L'importanza di Warhol – potrei persino dire la grandezza del suo strano e sgradevole personaggio – risiede nella coerenza del suo rifiuto di fare qualunque cosa che non fosse trasformare se stesso in un canale passivo, ricettivo, per un mondo sperimentato attraverso la saturazione dei media. Niente viene plasmato. Non ci sono ammiccamenti o colpetti di gomito, niente ironia, niente sentimentalismo, niente presunti commenti, se non quelli impliciti nella scelta delle icone da ripetere meccanicamente – Mao, Marilyn, le lattine di Campbell's Soup – e forse nella sua profonda preoccupazione per la morte. Paradossalmente, l'insieme di queste opere inquietanti – ma non ogni singola opera – si avvicina davvero a essere un'«espressione dei tempi» in cui vivevano gli americani. Tuttavia, questo risultato non è stato raggiunto creando opere d'arte nel senso tradizionale del termine.

In effetti, da allora alla pittura d'avanguardia non è rimasto nulla da fare. Il dadaismo è tornato, ma stavolta non sotto forma di una disperata protesta contro un mondo intollerabile, ma come riproposizione del vecchio talento dadaista per le trovate pubblicitarie. La pittura su cavalletto è in crisi. La moda del momento è il concettualismo, perché è facile, ed è qualcosa che anche gli esseri umani privi di particolari abilità possono fare, mentre le videocamere no, cioè avere delle idee, soprattutto se non devono essere per forza buone o interessanti. Noto *en passant* che la pittura è scomparsa del tutto dall'edizione di quest'anno del premio Turner.

Perciò, la storia delle avanguardie del XX secolo è stata totalmente esoterica? I suoi effetti sono stati interamente confinati in un mondo dell'arte autosufficiente? Il loro progetto di esprimere e trasformare il XX secolo è completamente fallito? Non del tutto. C'era un modo in cui potevano rompere con la rovinosa tradizione dell'arte come produzione di oggetti

irriproducibili da parte di artisti che facevano ciò che volevano. E questo modo era riconoscere la logica della vita e della produzione nella società industriale. Poiché, ovviamente, la società industriale era in grado di riconoscere l'esigenza di innovazione sia estetica sia tecnica, se non altro perché produzione e marketing/propaganda avevano bisogno di entrambe. I criteri «modernisti» avevano un valore pratico per il design industriale e la produzione meccanizzata di massa. Le tecniche dell'avanguardia erano efficaci per pubblicizzare. Nella misura in cui le idee fatte proprie dal mercato provenivano dalle avanguardie del primo Novecento, noi ora viviamo in un ambiente visivo che loro stesse hanno modellato. Spesso l'hanno fatto, anche se non sempre e necessariamente. L'opera più originale dell'arte d'avanguardia nella Gran Bretagna tra le due guerre – la mappa della metropolitana di Londra – non è stata prodotta come opera d'arte, ma come un'efficace soluzione tecnica al problema di come presentare delle informazioni. Tra l'altro, il fallimento dell'avanguardia è chiaramente dimostrato dall'inutile versione della mappa realizzata da Simon Patterson per la mostra *Sensation* di quest'anno.²³

C'è stata tuttavia una tradizione dell'avanguardia che ha fatto da ponte tra i mondi del XIX e del XX secolo. È la tradizione che – come ha giustamente riconosciuto Nikolaus Pevsner²⁴ – va da William Morris, *arts and crafts* e art nouveau fino al Bauhaus, almeno da quando quest'ultimo si è scrollato di dosso l'ostilità originaria nei confronti della produzione, della progettazione e della distribuzione industriale. John Willet ha mostrato come il Bauhaus ci sia riuscito nei primi anni Venti. La forza di questa tradizione – rinvigorita nel Bauhaus grazie al costruttivismo russo – risiedeva nel fatto che non era alimentata dalle preoccupazioni per problemi tecnici esoterici affrontati dagli artisti in quanto geni-creatori, ma in quanto costruttori di una società migliore. Come disse Moholy-Nagy, esule dall'Ungheria dopo la sconfitta della Repubblica sovietica ungherese: «Il costruttivismo è il socialismo della visione». Questo genere di avanguardia post 1917 si rifaceva alle avanguardie apolitiche, se non addirittura antipolitiche, del 1905-14, e ai movimenti socialmente impegnati degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta del XIX secolo. La nuova arte era ancora una volta inscindibile dalla volontà di costruire una società nuova, o quanto meno migliore. Da qui la

centralità della costruzione – il termine tedesco da cui prese nome il Bauhaus – per questo progetto.

In tal senso, l'estetica dell'«età della macchina» non aveva soltanto un significato retorico. Negli anni Venti, il programma per cambiare il modo in cui vivevano gli uomini – programma che piaceva agli artisti, i quali potevano così contribuire direttamente al raggiungimento di questo stesso obiettivo – tendeva a trasformarsi in una combinazione di pianificazione pubblica e utopia tecnologica. Si trattava di un connubio tra Henry Ford, che voleva portare le automobili là dove non c'erano, e le aspirazioni delle municipalità socialiste, che volevano portare i bagni là dove non c'erano. Ambedue, ciascuno a suo modo, affermavano di essere esperti nel settore; ambedue miravano a un miglioramento universale; nessuno dei due dava la priorità alle scelte personali («Potete scegliere l'auto del colore che volete, a condizione che sia nera»). Le case e persino le città, così come le automobili che Le Corbusier prendeva a modello per progettare le case,²⁵ erano concepite come prodotti della logica universale della produzione industriale. Il principio alla base dell'«età della macchina» poteva essere applicato ad ambienti umani e abitazioni umane («un'auto dentro cui vivere»), trovando una soluzione per problemi quali l'ottimizzazione dell'uso umano di uno spazio limitato, l'ergonomia e l'efficacia dei costi.

Si è rivelato un buon affare, che ha reso migliore la vita di molte persone, sebbene le aspirazioni utopistiche della Cité Radieuse appartengano a un'epoca, anche nei Paesi ricchi, contraddistinta da bisogni modesti e mezzi limitati, ben lontana dalla sovrabbondanza, e quindi dalla possibilità di scelta del consumatore, dei nostri giorni.

Tuttavia, come anche il Bauhaus aveva scoperto, cambiare la società è un'impresa che le scuole d'arte e di design non sono in grado di compiere da sole. E infatti ciò non è accaduto. Permettetemi di concludere citando le ultime, tristi parole della conferenza di Paul Klee *Discorso sull'arte moderna*, tenuta non lontano dal Bauhaus, allora al suo apice creativo (1924): «Non abbiamo il sostegno di un popolo. Ma un popolo noi lo cerchiamo, e i primi passi li abbiamo fatti al Bauhaus. Nell'ambito cioè di una comunità cui offriamo tutto quel che abbiamo. Di più non c'è possibile fare».²⁶ E non era abbastanza.

Parte IV

Dall'arte al mito

L'artista fa «pop»: la nostra cultura che esplode

Publicato originariamente come Pop Goes the Artist, in «The Times Literary Supplement», London, 17 dicembre 1974.

La storia sociale di quel nobile animale che è il cavallo non è priva di importanza per lo studioso dell'arte. Un tempo, la sua funzione nel mondo era assicurata, tanto che ancor oggi il termine indica l'unità di misura della potenza. Trasportava uomini e trainava cose, e il suo ruolo meno ovvio nella vita umana – essere uno status symbol per i ricchi proprietari terrieri, una scusa per giocare d'azzardo e andare in vacanza per i più poveri, un oggetto di ammirazione per pittori, scultori e simili – derivava essenzialmente dal suo essere indispensabile nella pratica della vita ordinaria. Oggi tutto questo è finito. Tranne che in alcuni Paesi sottosviluppati e aree particolari, è stato del tutto e in modo soddisfacente rimpiazzato dall'automobile, che viaggia molto più veloce, e dal trattore, che traina carichi più pesanti. Ormai rappresenta esclusivamente un lusso. Di conseguenza il pensiero umano a proposito sia dei problemi di trasporto sia delle funzioni del cavallo ha dovuto essere non semplicemente rivisto, ma fundamentalmente cambiato, giacché la maggior parte delle riflessioni dell'epoca in cui il cavallo aveva un ruolo essenziale su questi argomenti è divenuta irrilevante o oziosa.

La situazione delle arti nel XX secolo è analoga. Anch'esse sono state messe da parte dal progresso tecnologico, e il primo compito della critica dovrebbe essere quello di riscoprire come ciò si sia verificato e che cosa le abbia sostituite. Finora la maggior parte di coloro che praticano l'arte e ne scrivono sono stati restii ad affrontare apertamente questa situazione, in parte perché hanno trovato una scusa nel fatto che i romanzi, thriller compresi, in effetti non vengono ancora scritti dai computer, ma soprattutto perché nessuna classe di individui è entusiasta di scrivere il proprio necrologio. L'artigianato o l'arte artigianale old fashion continuano poi a fiorire come un lusso, come il pony extraurbano;

e alcuni tipi di artisti/artigiani sono riusciti ad adattarsi alla produzione meccanizzata di massa meglio del cavallo. Eppure i fatti economici parlano chiaro. Lo scrittore professionista si trova nella posizione del tessitore a mano dopo l'invenzione del telaio meccanico: due terzi/tre quarti di loro possono guadagnare meno di una dattilografa, e quelli in grado di vivere interamente delle vendite dei propri libri entrerebbero in una stanza non eccessivamente ampia. Come sa bene ogni pubblicitario, oggi è il fotografo a imporre alti compensi, non l'«artista».

La rivoluzione industriale che ha avuto luogo nelle «produzioni della mente», come in quelle materiali, ha due cause: il progresso tecnico che rimpiazza la perizia manuale e la domanda di massa che la rende inadeguata. Il suo aspetto cruciale non è semplicemente la capacità di riprodurre creazioni individuali in gran quantità – le varie tecniche di stampa lo hanno fatto da molto tempo senza mutare essenzialmente il carattere dello scrivere, come il grammofoono non ha sostanzialmente alterato la musica –, bensì la capacità di sostituire la creazione. Le arti figurative sono state così trasformate dalla fotografia – sia quella fissa sia quella in movimento –, la musica è entrata recentemente nel territorio del suono artificiale (paragonabile forse alle fibre artificiali nei tessuti), anche se la scrittura ancora resiste all'autentica meccanizzazione, nonostante l'intensa ricerca degli scienziati su efficaci macchine traduttrici. In realtà, non è l'adozione di veri e propri dispositivi meccanici a determinare il carattere «industriale» di un'arte, ma la frammentazione del processo creativo individuale in segmenti specializzati, come nel caso della famosa fabbrica degli spilli di Adam Smith.

Si tratta della dissoluzione del produttore individuale in un collettivo, coordinato da un direttore o da un manager. Il romanzo ha un autore, il giornale no. Nel caso del secondo, le cui «storie» sono rivedute, riscritte o compilate a partire da materiale grezzo o semilavorato, esso potrebbe persino non aver nulla che possa essere descritto come una pluralità di autori.

Simili metodi industriali sono essenziali per soddisfare la domanda, del tutto senza precedenti, di un pubblico di massa abituato all'intrattenimento o all'arte non in quanto attività occasionali ma come un flusso ininterrotto, come nel caso del prodotto più logico della cultura tecnologica, la trasmissione radiotelevisiva. In certi rami della letteratura, come in quello

utilitaristico, la produzione artigianale può persistere non solo in quanto la sua domanda è minore, più duratura e intermittente, ma anche perché il mercato può contare su vaste quantità di lavoro occasionale part-time e sulla prontezza da parte di scrittori professionisti a trasformarsi in pennivendoli. Eppure il singolo artigiano che prova genuinamente a produrre libri a ritmo industriale, o si suicida per trascuratezza – come Edgar Wallace – oppure abbandona l'impresa dopo un po', come Simenon. Le arti che sono il nuovo prodotto dell'era industriale – film, trasmissioni radiotelevisive, musica popolare – adottano fin dall'inizio un'elaborata divisione del lavoro, proprio come hanno sempre fatto certe arti essenzialmente collettive o collaborative, in particolare l'architettura e le performance sceniche.

Quello che emerge da una simile produzione industriale o semindustriale è ovviamente qualcosa di molto diverso dalle «opere d'arte» di tipo tradizionale fatte a mano, e non può pertanto essere giudicato nello stesso modo. Potranno ancora esserci delle «opere» identificabili come rivoluzionarie, ma in grado di essere giudicate nella vecchia maniera, come i grandi film; anche se non è chiaro se questa sia la maniera migliore. Potranno esserci opere d'arte antiche, per caso, come quando scrittori di grande talento letterario individuale – un Hammett o un Simenon – emergono da un genere essenzialmente da pennivendoli; ma il moderno romanzo giallo chiede di essere valutato non secondo Sam Spade ma secondo Perry Mason, il che lascia la critica tradizionale di fronte a un vuoto totale. Nel caso estremo e sempre più familiare dei giornali, delle serie televisive, delle strisce di fumetti, dell'opera di qualche produttore di musica pop, questa reminiscenza del passato potrebbe anche non esserci. Sarebbe ridicolo considerare *Gunsmoke* secondo i canoni a cui sottoponiamo Hemingway, o Andy Capp secondo quelli di Hogarth, o i Rolling Stones secondo quelli adatti a Hugo Wolf o persino a Cole Porter. I successi del genere western non risentono invece dell'affermazione che nessun romanzo o film sul West sia mai stato un'innegabile «grande» opera d'arte in senso convenzionale. Il critico vecchio stile è stato messo in esubero dall'industrializzazione tanto quanto l'artista vecchio stile.

La prima cosa da farsi in questa situazione è accettarla, il che non significa approvarla. Aspettare sperando che passi è una reazione naturale, ma inutile. Umberto Eco ha esposto la

questione con lucidità latina:

[Il problema non è di come tornare] alla natura, è cioè prima dell'industria ma [...] in quali circostanze il rapporto dell'uomo al ciclo produttivo riducesse l'uomo al sistema, e come invece occorresse elaborare una nuova immagine di uomo in rapporto al sistema di condizionamenti; un uomo non liberato *dalla* macchina ma *libero in rapporto alla* macchina.¹

Non funzioneranno né il rifiuto di accettare il mondo dei mass media, né la sua accettazione acritica, sebbene dei due atteggiamenti quest'ultimo sia leggermente meno inutile poiché implica almeno la capacità di riconoscere il bisogno di compiere una nuova analisi di una situazione senza precedenti. Fra i tentativi di scendere intellettualmente a patti con la cultura industriale ci sono stati, in generale, tre approcci principali. Gli americani hanno scoperto, descritto e misurato; i continentali – in particolare francesi e italiani – hanno analizzato e teorizzato; e i britannici moraleggiato. La ricerca americana nel campo, soprattutto sociologico, è abbastanza nota. Quella italo-francese, con la possibile eccezione del brillante *Les stars* di Edgar Morin, è pressoché sconosciuta. Il suo *L'Esprit du Temps*, benché pubblicato più di due anni fa, è passato quasi inosservato in Gran Bretagna e tentativi come quelli di Roland Barthes di analizzare il significato del gergo della moda femminile o quelli da parte di Évelyne Sullerot di esplorare *La presse féminine* sono del tutto ignoti. *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco, dal titolo gratuitamente elitario, con le sue elaborate e minuziose analisi di Steve Canyon, Superman e Charlie Brown, dell'industria della canzone pop e della televisione, potrebbe presentare al lettore lo sforzo intellettuale che i critici italiani hanno dedicato alla cultura di massa più o meno negli ultimi cinque anni. La maggior parte di questo libro notevolmente valido consiste nella ristampa di studi già pubblicati.

La critica britannica in questo campo è da tempo stata virtuale monopolio della locale New Left, vale a dire rispecchia un bel po' di Leavis (ma senza il suo rifiuto per la cultura postindustriale), una quantità assai minore di Marx, parecchia nostalgia per la «cultura *working class*», una passione pervasiva per la democrazia, una forte urgenza pedagogica e un'altrettanto forte urgenza di fare del bene. È in effetti molto britannica. È per questo che i nostri studi sulla cultura di massa, per quanto intellettualmente

asistematici e talvolta amatoriali, compensano con forza pratica le proprie deficienze teoriche. Non solo abbiamo davvero fatto qualcosa per migliorare i nostri mass media, come evidenzierà un confronto tra la televisione britannica e quella straniera, ma i nostri osservatori – per esempio a proposito dei gusti degli adolescenti – sono stati consapevoli di certi trend in anticipo e con maggiore sensibilità rispetto ai sociologi francesi e statunitensi, più influenti a livello accademico ma meno informati.

The Popular Arts di Stuart Hall e Paddy Whannel,² una delle prime pubblicazioni nella notevole carriera di Hall come teorico della cultura, gode delle virtù di questa tradizione. È essenzialmente critico e pedagogico, sommando agli «argomenti di studio» – che ne costituiscono il nucleo – un pratico materiale didattico. Gli argomenti principali comprendono studi su forme popolari e artisti «buoni» (il blues, il western, Billie Holiday), sul trattamento della violenza, su investigatori privati, passioni, amore, «gente», sul pubblico adolescente e su quel ben noto soggetto di ricerca del genere, l'industria della pubblicità. C'è una bibliografia e una lista particolarmente utile di buoni film e dischi jazz. Gli autori sono mossi dalle migliori intenzioni, i loro argomenti e le loro conclusioni sono ammirevoli, così come il loro gusto eccellente e la loro sensibilità per gli sviluppi sociali. Eppure, come nel caso di così tante discussioni britanniche sulla cultura di massa, è piuttosto raro che affrontino la questione se gli «standard» di tipo tradizionale si adattino veramente all'argomento. Da una parte tendono alla ricerca della pentola d'oro alla fine dell'arcobaleno, l'arte buona invece di quella cattiva, talvolta con la qualifica di «buono nel suo genere» tipica della petizione di principio.

Ma mentre l'insegnante di una scuola secondaria poco impegnativa – che è il lettore ideale di *The Popular Arts* – potrebbe volentieri avvalersi di consigli su come dimostrare la propria tesi che Anita O'Day è meglio di Helen Shapiro, che a sua volta è superiore a Susan Maughan, o che le automobili Z andrebbero preferite alle Compact, tali consigli oscurano la realtà del fatto che una Billie Holiday, nel mondo della musica pop di oggi, è figura più eccentrica di quanto non fosse un Rimbaud tra gli scrittori di biglietti di auguri in versi, e che la cattiva arte di massa può essere tanto efficace quanto la buona (dove «buono» o

«cattivo» sono categorie ugualmente irrilevanti), o più efficace che la buona (quando non lo sono).

D'altro canto, gli studi britannici della cultura di massa possono tendere verso l'accettazione acritica di ciò che rispecchia «il popolo», che è buono per definizione. Richard Hoggart vi si è qualche volta avvicinato nel suo celebre *The Uses of Literacy*, come per esempio nella sua scoperta di un interesse di primaria importanza per i dettagli più intimi della condizione umana in *Peg's Paper*.³ Si potrebbe dire lo stesso di certe pubblicità di detergenti. L'essenziale debolezza di entrambi questi approcci all'arte di massa è la determinazione a scoprire i valori dell'umanità dinanzi alla produzione di massa in una situazione in cui essi sono nel migliore dei casi marginali. Non c'è un cavallo che si affacci dal cofano del motore.

Ma se non c'è un cavallo, cosa c'è? Il flusso della cultura industriale non produce affatto (o solo incidentalmente) l'«opera» che richiede un'attenzione individuale e concentrata, ma il mondo continuo e artificiale dei giornali, delle strisce di fumetti, o l'infinita successione di episodi western o gialli. Produce non l'occasione specifica del balletto formale, bensì il flusso costante della sala da ballo, non la passione ma l'umore, non il buon edificio ma la città, nemmeno l'esperienza esclusiva e specifica, ma la molteplicità simultanea: la giustapposizione di titoli eterogenei, il jukebox al bar, il dramma inframmezzato da pubblicità dello shampoo. Ciò non è del tutto nuovo – Walter Benjamin notò una volta che questa è la maniera tradizionale di fruire dell'architettura, vale a dire come un ambiente generale di vita piuttosto che una somma di singoli edifici –, ma oggi è dominante. La critica estetica tradizionale è per essa irrilevante, perché i prodotti dell'industrializzazione culturale scavalcano le tecniche dell'arte e procedono direttamente verso un'accresciuta stilizzazione della vita. Non per nulla la protagonista caratteristica dell'infinita epica quotidiana che stampa e trasmissioni radiotelevisive ci presentano è la «personalità», e la «qualità da star» è una dote più importante del talento o della tecnica. La serie televisiva «basata su» qualche personaggio o letteratura tradizionale illustra questo procedimento.

Abbastanza paradossalmente, questo sviluppo ultramoderno ci riporta alla più arcaica funzione delle arti, l'elaborazione del mito e della moralità. Come Morin ha scritto in *Les stars*:⁴

L'immaginario si struttura secondo alcuni archetipi: ci sono dei modelli guida dello spirito umano, che ordinano i sogni, e particolarmente quei sogni razionalizzati che sono i temi mitici o romanzeschi. [...] L'industria culturale persegue la dimostrazione a suo modo, riducendo gli archetipi in stereotipi.

L'«arte» potrebbe essere applicata a questo procedimento, oppure no. Per questioni pratiche, il nuovo Olimpo potrebbe consistere nel cast di personaggi che la stampa ci offre quotidianamente. Potrebbero spostarsi dalle immagini in movimento alla carta, come le stelle che entrano nella rubrica del gossip. Potrebbero anche – come l'ormai dimenticata ex regina Soraya o, se è per questo molto più tardi, la principessa Diana –, muoversi nella direzione opposta.

Da questa analisi emergono due domande cruciali: come dobbiamo giudicare, e forse migliorare, l'output del flusso culturale? E che spazio lascia ai valori dell'arte, o della creazione individuale? Quelli che contrappongono i film popolari «buoni» a quelli «cattivi», che richiedono che le canzoni pop siano «buone nel loro genere», o che commentano sullo stile o sull'impaginazione difettosa dei giornali tendono a confondere queste due questioni. Nella prima questione è il contenuto, e in particolare il contenuto morale, della cultura di massa a essere in discussione. Una striscia di fumetti scadente non migliora se disegnata da un brillante disegnatore; diventa semplicemente più accettabile per i critici. La critica fondamentale alla pop art è quella dell'ideale e della qualità della vita che essa promuove. Come mostrano Hall e Whannel, l'obiezione alla dimenticata serie televisiva *The Third Man* non è la sua mediocrità, bensì la sua idealizzazione della tendenza ad accumulare; e ciò non sarebbe affatto mitigato qualora gli si appiccicasse una morale appositamente concordata, per esempio per bisogno di tolleranza razziale. E il vero pericolo della cultura industrializzata – che elimina tutti i suoi concorrenti per diventare l'unica comunicazione spirituale che raggiunge la maggioranza delle persone – è che non lascia alternative al mondo della produzione di massa, che è un mondo indesiderabile. Anche quando i suoi prodotti non accettano del tutto l'ethos ufficiale prevalente, come il fumetto americano *Superman* di cui il signor Eco fornisce un'analisi agghiacciante e brillante, non possono sfuggirgli. *Li'l Abner*, lodato per il proprio dissenso e spirito critico dagli

intellettuali americani che faticano a trovarvi molto altro da lodare è, come messo in rilievo dal signor Eco, «il migliore e più illuminato dei *radicals* stevensoniani, e il suo autore con lui. Teso in una ricerca di purezza, l'unico sospetto che non lo sfiora mai è che la purezza possa prendere il volto del sovvertimento totale, della negazione del sistema».⁵ L'accusa principale mossa alla cultura di massa è che crea un mondo chiuso e nel far ciò rimuove quell'essenziale elemento dell'umanità, il desiderio per un mondo perfetto e buono, la grande speranza dell'uomo.

Quella speranza non è eliminata, ma nella cultura di massa essa prende la forma negativa ed evasiva della fantasia, in generale di una fantasia nichilista. I dadaisti e i surrealisti anticiparono ciò, e nel farlo furono probabilmente gli unici rappresentanti della tradizionale linea di sviluppo nelle arti a dare un contributo centrale alla moderna cultura di massa. Nonostante i fratelli Marx e i Goons, di qualche (ma non tutti) cartone animato e altre istituzionalizzazioni di questo rivoluzionarismo di tipo eterico, le arti di massa non hanno ancora riflesso adeguatamente l'elemento crescente di pura fantasia che nega la realtà, che è divenuto parte così ovvia della vita popolare, specialmente nelle subculture specializzate dei giovani. Solo i pubblicitari hanno già messo in moto il processo di castrazione, incorporandolo nelle proprie pubblicità.

Il fantastico, l'imprevedibile, il parzialmente irrazionale ha anche fornito il rifugio più ovvio per l'«arte» antiquata all'interno della cultura di massa. Questa tendenza, abbastanza logicamente, è stata tendenzialmente inferiore in quelle attività che non possono ancora essere meccanizzate. I musicisti jazz che impostavano le loro improvvisazioni sulla macchina di «Micky Mouse music» sono stati i primi esploratori di questo territorio. Sono oggi seguiti dalle telecamere portatili, dalle discussioni senza copione e dai programmi non pianificati della televisione, e soprattutto dalle improvvisazioni della scena. Anzi, il sorprendente revival delle arti sceniche negli anni Cinquanta è, in molti modi, la deliberata risposta dell'artista ai trionfi dell'industrializzazione. Questo perché sulla scena, come nella jazz session, il creatore non può ridursi a ruota d'ingranaggio: nessun effetto può essere ripetuto precisamente, né la relazione tra l'artista e il pubblico privata della sua immediatezza pericolosa, elettrizzante e imprevedibile.

Eppure l'improvvisazione non può fornire alcuna soluzione, ma solo un palliativo. La sua relazione con la cultura industrializzata è la stessa che il tempo libero ha con la vita industrializzata, un'enclave di (talvolta artificiosa) libertà nel vasto territorio della coazione e della routine. Le antiche risorse dell'artista, l'abilità artigianale e l'orgoglio dell'artigianato, sono più soddisfacenti perché possono operare all'interno della cultura industrializzata. Ma la soluzione migliore di cui dispone l'artista consiste nel bisogno dell'industria stessa per ciò che Morin chiama «un elettrodo negativo che funzioni positivamente», ovvero un certo margine per la creazione originale che da solo può fornire la materia grezza che può lavorare. Questo riguarda in particolare le provviste di nuovi materiali che danno all'artista un ambito assai ristretto all'interno dell'attuale processo produttivo, ma i suoi generi di maggiore successo, soprattutto il cinema, hanno sempre – persino a Hollywood –, consentito una certa libertà marginale, mentre la struttura finanziaria di altre industrie cinematografiche ha fornito uno spazio di manovra per la creazione persino maggiore.

Ciononostante, in ultima analisi le arti pop non possono essere giudicate secondo le opportunità che forniscono alle arti tradizionali. Il western non è importante perché John Ford ha fatto dei buoni film nell'ambito delle sue convenzioni. Queste sono conseguenze secondarie del suo essere in voga. Il suo successo è un panorama della mente, una mitologia e un universo morale che sono stati creati da centinaia di storie, film ed episodi televisivi scadenti e che sopravvive non grazie a essi bensì attraverso di essi. La forza di libri come quello di Hall e Whannel sta nell'aver riconosciuto un fatto simile; la loro debolezza nel fatto che, almeno negli anni Sessanta, hanno esitato dinanzi alle implicazioni di tali fenomeni. Hanno continuato a proporsi come guida di ciò che è «buono» e «cattivo» nelle arti pop. Non sono ancora scesi a patti con esse.

Il cowboy americano: un mito internazionale?

Comincerò la mia riflessione su una ben nota tradizione inventata in America, quella del cowboy, con una, o meglio due, domande tra loro collegate che vanno molto oltre i confini del Texas. Come mai popolazioni di uomini a cavallo che governano il bestiame in genere – ma non sempre – diventano protagoniste di mitologie potenti e di solito eroiche? E come mai, tra i molti miti di questo tipo, quello generato da un gruppo socialmente ed economicamente marginale di vagabondi proletari senza radici che ascese e declinò negli Usa nel corso di un paio di decenni del XIX secolo ebbe una tale straordinaria, anzi unica, fortuna globale?

Non sono in grado di rispondere alla prima domanda, che immagino ci condurrebbe in un profondo sottobosco archetipico junghiano nel quale certamente mi perderei. A proposito, la capacità di generare simili immagini eroiche da parte di allevatori a cavallo non è proprio universale. Dubito che si estenda a nomadi pastori come gli unni, i mongoli o i beduini. Le popolazioni sedentarie con cui tali nomadi pastori devono coesistere come comunità separate è probabile che li vedano principalmente come un pericolo pubblico: inevitabili, ma minacciosi. Direi che i gruppi che generano più facilmente il mito eroico sono le popolazioni che si specializzano nell'equitazione ma che, in qualche modo, sono ancora collegate al resto della società; perlomeno nel senso in cui un ragazzo di campagna o di città può concepire di diventare un cowboy, o un *gaucho*, o un cosacco. È concepibile un ranch turistico in cui mandarini imperiali cinesi si comportino come cavalieri mongoli? Credo di no.

Ma perché il mito? Qual è in esso il ruolo del cavallo, un animale chiaramente dotato di una potente carica emotiva e

simbolica? O del centauro, che è rappresentato dall'uomo che vive in arcione? Una cosa è tuttavia chiara: il mito è essenzialmente machista. Per quanto di cowgirl ce ne siano state e abbiano goduto di una certa fortuna negli spettacoli e nei rodei del selvaggio West negli anni tra le due guerre – presumibilmente grazie all'analogia con gli acrobati da circo, dacché la combinazione di femminilità e audacia rappresentava un'attrazione per il botteghino –, da allora sono scomparse. Il rodeo è divenuto appannaggio dei maschi. Le donne delle classi elevate che sapevano tutto di cavalli e cavalcavano con le mute di cani – persino più coraggiosamente degli uomini visto che dovevano cavalcare all'amazzone – erano abbastanza diffuse nella Gran Bretagna vittoriana e specialmente in Irlanda, dove lo stile prevalente di caccia alla volpe era particolarmente suicida. Nessuno metteva in dubbio la loro femminilità. I maliziosi avrebbero persino potuto affermare che l'associazione con i cavalli era un punto di forza per la femminilità in un'isola in cui gli uomini ancor oggi si dice abbiano più passione per il bere e i cavalli che per il sesso. Eppure, il mito del cavaliere è essenzialmente machista, e le belle cavallerizze erano paragonate con ammirazione alle amazzoni marziali. Il mito tende a rappresentare il guerriero in mostra, l'aggressore, il barbaro, il violentatore piuttosto che la violentata. È emblematico che il disegno dell'uniforme di cavalleria europea nel XVIII e XIX secolo, principalmente opera di ufficiali aristocratici o principi, fosse frequentemente ispirato agli abiti di cavalieri semibarbari che avevano formato proprio delle unità ausiliarie irregolari per molti di questi eserciti: cosacchi, ussari, panduri.

Oggi le popolazioni di cavalieri e mandriani esistono in numerose regioni in tutto il mondo. Alcuni di loro sono molto simili ai cowboy, come i *gauchos* delle pianure del cono meridionale dell'America Latina, i *llaneros* delle pianure di Colombia e Venezuela, forse i *vaqueiros* del Nordest del Brasile, di certo i *vaqueros* messicani, dai quali – come fanno tutti – derivano direttamente sia il mito del costume del moderno cowboy sia la maggior parte del vocabolario di quel mestiere: *mustang*, *lasso*, *lariat*, *remuda* (una mandria di cavalli o *remount*), *sombrero*, *chaps* (*chaparro*), *a cinch*, *bronco*, *wrangler* (o *caballerango*, mandriano a cavallo), rodeo o anche *buckaroo* (*vaquero*). In Europa ci sono popolazioni simili, come i *csikos* della pianura ungherese (*puszta*),

i cavalieri andalusi nella zona di allevamento del bestiame – il cui comportamento spregiudicato diede probabilmente il primo significato alla parola «flamenco» – e le varie comunità cosacche delle pianure russe meridionali e ucraine. Lascerei da parte varie altre forme di allevatori non a cavallo, o comunità minori di bovini, o anche le importanti popolazioni europee di mandriani la cui funzione è esattamente eguale a quella dei cowboy, cioè far arrivare il bestiame al mercato dai luoghi remoti in cui è allevato. Nel XVI secolo vi era l'equivalente esatto della pista di Chisholm, che dalle pianure ungheresi giungeva ai mercati cittadini di Augusta, Norimberga o Venezia. E non ho bisogno di citare il grande entroterra dell'Australia, che è essenzialmente un Paese di allevamento, seppure di ovini e non di bovini.

Nel mondo occidentale non vi è dunque penuria di potenziali miti del cowboy. E, di fatto, praticamente tutti i gruppi che ho citato hanno generato nei propri Paesi mitologie machiste o semibarbariche di questo o quel tipo, e qualche volta anche più d'una. Ho il sospetto che persino i cavalieri delle pianure orientali della Colombia, l'ultimo Paese che potrebbe essere descritto come un gigantesco e variegato selvaggio West, ispireranno sceneggiatori e produttori cinematografici, soprattutto ora che quegli allevatori stanno scomparendo. Finora il loro massimo monumento letterario è rappresentato da un magnifico racconto sulla loro guerriglia al servizio dei proprietari di ranch del Partito liberale durante la *violencia* degli anni 1948-1953 scritto dal loro capo, un autentico gentiluomo, basso, prestante e dalle gambe arcuate, che, con la sua guardia del corpo, ha presenziato alla conferenza per eruditi dell'anno scorso sulla *violencia* a Bogotá: *Las guerrillas del llano* di Eduardo Franco Isaza.¹

Per di più, mentre i veri cowboy non avevano alcun peso politico nella storia degli Stati Uniti – questo spiega perché le città che compaiono nel mito del selvaggio West non sono vere città e nemmeno capitali di Stati, ma luoghi sperduti e dimenticati come Abilene o Dodge City –, i selvaggi cavalieri di altri Paesi erano elementi cruciali e talvolta decisivi nel loro sviluppo nazionale. Le grandi sollevazioni contadine russe del XVII e XVIII secolo cominciarono lungo la frontiera cosacca; i cosacchi divennero poi i pretoriani del tardo zarismo. Gli onnipresenti *haiduks*, balcanici, rapinatori e guerriglieri fuorilegge dei quali ho scritto altrove, presero il proprio nome da

una parola ungherese che significa «mandriano», o cowboy. In Argentina i *gauchos*, organizzati come eserciti di Rough Riders [nome del primo reggimento volontario di Cavalleria degli Stati Uniti, creato nel 1898 per la guerra ispano-americana, *N.d.T.*] sotto la guida del grande capo Rosas, controllarono il Paese per una generazione dopo che fu ottenuta l'indipendenza. Il fatto di trasformare l'Argentina in un moderno Paese civilizzato era visto essenzialmente come una lotta fra la città e la prateria, delle élite istruite e inserite nel commercio contro i *gauchos*, della cultura contro la barbarie. Come nella Scozia di Walter Scott, così nell'Argentina di Sarmiento, in questa lotta l'elemento tragico era percepito chiaramente, giacché il progresso della civiltà implicava la distruzione di valori che erano riconosciuti come nobili, eroici e ammirevoli, ma condannati dalla storia. Il guadagno si pagò con la perdita. L'Uruguay fu effettivamente formato, come Paese, da una rivoluzione di cowboy guidati da Artigas, e da queste origini acquisì quella propensione alla libertà democratica e al welfare popolare che l'avrebbe trasformato in quella che fu chiamata «la Svizzera dell'America Latina», finché i generali non posero fine a tutto questo negli anni Settanta del Novecento. I cavalieri dell'esercito rivoluzionario di Pancho Villa provenivano, analogamente, dalla frontiera del bestiame e delle miniere.

L'Australia, come l'Argentina e l'Uruguay, divenne rapidamente una società urbanizzata, in realtà probabilmente la più urbanizzata, a parte piccole aree, dell'Europa nel XIX secolo. Eppure il paesaggio predominante assomigliava a un selvaggio West delimitato da un paio di grandi città; e quanto all'economia dipendeva dai prodotti dei ranch in maniera assai maggiore di quanto non lo fossero mai stati gli Usa. Non è dunque sorprendente che simili gruppi di mandriani generassero miti: per esempio quello dell'entroterra australiano, che con bovani migranti proletari, tosatori di pecore e altri lavoratori stagionali ancora costituisce l'essenziale mito australiano. *Waltzing Matilda*, che parla di uno di questi girovaghi, è addirittura la più famosa canzone australiana. Ma nessuno di questi eroi locali ha generato un mito così popolare all'estero, e men che meno fortunato quanto quello del cowboy nordamericano. Perché?

Prima di riflettere sulla risposta, lasciate che spenda brevemente una o due parole su questi altri miti del cowboy. In

parte per attirare l'attenzione sui loro punti di contatto, ma soprattutto per rammentarvi della flessibilità ideologica e politica di simili miti o «tradizioni inventate», ai quali ritornerò tra un momento in riferimento al contesto americano. Quel che tali miti hanno in comune è ovvio: la rudezza, il coraggio, l'imbracciare armi, infliggere o affrontare sofferenze senza battere ciglio, l'indisciplina e una forte dose di barbarie contribuiscono allo status di nobile selvaggio. Forse anche quel disprezzo dell'uomo a cavallo per chi va semplicemente a piedi, dell'allevatore per il coltivatore, e quello stile e quegli abiti strafottenti con cui affermare la propria superiorità. E poi una distinta non intellettualità, o anche anti-intellettualità. Tutti elementi che hanno eccitato le fantasie di più di un sofisticato figlio borghese della città. I cowboy, anche quelli da marciapiede, sono nient'altro che prostituzione maschile. Ma al di là di questo riflettono i miti e le realtà delle loro società. I cosacchi, per esempio, sono uomini selvatici ma socialmente radicati e «posati». Uno *Shane* cosacco non è concepibile. Il mito dell'entroterra australiano, e la sua realtà, è quello di un proletariato con coscienza di classe e organizzato: di un selvaggio West come se, per dire, fosse stato organizzato dai Wobblies. I mandriani saranno anche più aborigeni che bianchi, ma l'equivalente locale del cowboy – i tosatori di pecore migranti – erano uomini dei sindacati. Quando alcuni di loro venivano reclutati – è ancor oggi così – tra un mucchio di individui che girovagavano a cavallo, a dorso di mulo o a bordo di vecchie macchine, la prima cosa che facevano era organizzare un incontro sindacale ed eleggere un portavoce per contrattare con il datore di lavoro. Non era così che andavano le cose nell'O.K. Corral, o nei suoi dintorni. Non erano, vorrei aggiungere, ideologicamente di sinistra. Quando nel 1917 un gruppo di personaggi organizzarono nell'entroterra del Queensland un meeting per salutare la Rivoluzione d'ottobre e chiedere l'istituzione di soviet, alcuni di loro furono arrestati, con un certo clamore, e perquisiti per letture sovversive. Di letteratura sovversiva, o se per questo di *alcuna* letteratura, addosso a questi uomini non se ne trovò, se si esclude un volantino che alcuni di loro avevano in tasca. Conteneva il seguente messaggio: «Se l'acqua ti fa marcire gli stivali, che cosa farà al tuo stomaco?».

In breve, il mito dei cowboy fornisce un'ampia gamma di

variazioni. John Wayne ne è solo una versione speciale. Come vedremo, anche negli Stati Uniti rappresenta solo una versione speciale del mito locale.

Come facciamo a scoprire perché il mito statunitense del cowboy è stato così tanto più potente di altri? Possiamo solo fare congetture. Il punto di partenza è il fatto che dentro e fuori l'Europa il «western» in senso moderno – ovvero il mito del cowboy – è la tarda variante di un'immagine molto antica e radicata, quella del selvaggio West in generale. Fenimore Cooper, la cui popolarità in Europa fu immediata – Victor Hugo lo considerava «il Walter Scott americano» –, ne è la versione più familiare. E tantomeno essa è finita. I punk inglesi avrebbero forse inventato il taglio di capelli alla moicana senza la memoria di Leatherstocking?

Direi che l'immagine originale del selvaggio West contiene due elementi: il confronto fra natura e civiltà, e fra libertà e vincoli sociali. La civiltà è ciò che minaccia la natura e (come possiamo vedere, sebbene non sia così chiaro all'inizio) il passaggio di questa da vincoli e costrizioni da prigionia o vincolo all'indipendenza, che costituisce l'essenza dell'America, come ideale europeo radicale nel XVIII e all'inizio del XIX secolo, è in realtà ciò che porta la civiltà nel selvaggio West, e così facendo lo distrugge. L'aratro che solca le pianure implica la fine del bufalo e dell'indiano. Ora, l'originale immagine europea del selvaggio West praticamente non presta vera attenzione alla ricerca collettiva della libertà, cioè alla frontiera degli insediamenti. I mormoni, per esempio, entrano nella storia soprattutto come cattivi, almeno in Europa (pensate a Sherlock Holmes).

È chiaro che molti protagonisti bianchi dell'epica originale del selvaggio West sono in un certo senso dei disadattati della civiltà o dei suoi transfughi, ma non credo sia questa l'essenza principale della loro situazione. In pratica appartengono a due tipologie: esploratori o visitatori alla ricerca di qualcosa di introvabile altrove – e il denaro è proprio l'ultima cosa che cercano –, e uomini che in questi selvaggi territori hanno stabilito una simbiosi con la natura. *Non* stanno portando con sé il mondo moderno, se non la sua autocoscienza e l'equipaggiamento necessario. L'esempio più eclatante di un cercatore è quello di un giovane gallese giacobino che era partito negli anni Novanta del Settecento per verificare se gli indiani Mandan parlassero

veramente gallese e discendessero dal principe Madoc, che aveva scoperto l'America molto prima di Colombo. (Questa storia fu analizzata assai bene da Gwyn Williams ed era diffusamente creduta, Jefferson compreso.) John Evans risalì da solo il Mississippi e il Missouri e scoprì, ahimè, che quel popolo dal nobile aspetto di cui tutti conosciamo i ritratti non parlava il gallese, e morì alcolizzato a ventinove anni al suo ritorno a New Orleans.

Il mito originale del West, come della stessa America, era dunque utopistico, ma nel caso dell'Occidente l'utopia era quella della ricreazione del perduto stato di natura. I veri eroi del West erano indiani e cacciatori che avevano imparato a vivere con e come gli indiani, di fatto proprio Leatherstocking e Chingachgook. Si trattava di un'utopia ecologica. Naturalmente i cowboy non potevano entrarvi finché il West era quello del vecchio North-West, il futuro Midwest. Ma anche quando il cowboy fece il suo ingresso, era semplicemente una delle tante figure sul palcoscenico assieme al minatore, al cacciatore di bufali, alla cavalleria degli Stati Uniti, all'operaio delle ferrovie e così via. I temi fondanti del mito western internazionale sono ben esemplificati nei romanzi di Karl May, con i quali è cresciuto ogni bambino tedesco fin dagli anni Novanta dell'Ottocento, quando questi pubblicò la sua imponente trilogia *Winnetou*. Cito Karl May perché la sua era – ed è – di gran lunga la più influente tra le versioni europee del West. Fu l'enorme successo di film tratti da *Winnetou* girati nei primi anni Sessanta del Novecento in Germania (oppure in *location* jugoslave) che diede, tra l'altro, a produttori italiani e spagnoli l'idea per la produzione di massa degli spaghetti western, facendo così la fortuna di Clint Eastwood e trasformando ancora una volta l'immagine del West.

Il West di May è derivato interamente dalla letteratura, compresa quella di viaggio ed etnologica che aveva letto quand'era bibliotecario di una prigione; questo perché era uno scrittore di fantasia dotato di grande talento, il cui favoleggiare condusse prima alla truffa che alla letteratura creativa. Fondamentalmente tratta del rapporto tra l'europeo sensibile e colto che impara a farsi strada nel West in compagnia del buon selvaggio, contrapposto allo yankee che profana e distrugge il paradiso ecologico che non può comprendere. L'eroe tedesco e il guerriero apache diventano fratelli di sangue. La storia non può

che finire in tragedia. Il nobile e molto attraente Winnetou deve morire perché è il West in sé a essere condannato: tanto ha in comune il mito europeo con le versioni tarde del western americano. Ma in questa versione del mito i veri barbari non sono rossi, bensì bianchi. Karl May non mise naturalmente mai piede in America se non molto dopo averne scritto. Non vi sono temi analoghi nei suoi scritti su avventurieri in altre parti del mondo, in particolare nelle regioni islamiche, alle quali dedicò numerosi volumi.

Si dà il caso che l'immensa popolarità di *Winnetou* (il primo volume fu scritto nel 1893) coincise quasi esattamente con la scoperta o la costruzione del cowboy idealizzato da parte della classe dominante americana: il cowboy come lo vedevano Owen Wister, Frederic Remington e Theodore Roosevelt. Ma le due concezioni non hanno nulla in comune. Al massimo si potrebbero entrambe collegare all'imperialismo perché, come altri professionisti di simili generi, Karl May (il quale, a dispetto delle inclinazioni vagamente pacifiste era assai ammirato da Hitler) si compiaceva delle ambientazioni esotiche e, fratello o meno dell'uomo rosso, dava indiscutibilmente per scontata una certa superiorità dell'uomo bianco, o meglio del tedesco.

Se c'è un collegamento tra la moda del western dei diversi continenti negli anni Novanta del XIX secolo, esso si incarna quasi sicuramente in Buffalo Bill, il cui spettacolo *Wild West* approdò all'estero nel 1887 e accrebbe rapidamente il pubblico interesse per cowboy, indiani e il resto ovunque andasse. Karl May è semplicemente il rappresentante di maggior successo di un genere noto, i cui prodotti sono in massima parte da lungo tempo dimenticati: è il caso dei romanzi del francese Gustave Aimard, con titoli quali *Les Trappeurs de l'Arkansas*.² Li cito semplicemente per sottolineare che il mito europeo del selvaggio West non derivava da quello americano allo stesso modo in cui un'ampia fetta di musica popolare inglese lo era dai successi di Broadway. Era contemporaneo del mito americano, almeno fin dai tempi di Fenimore Cooper, e anzi anche prima. Il West europeo non divenne un derivato fino all'inizio del XX secolo, quando cominciò a rifarsi a sottomanifesti western come quelli di Clarence Mulford, Max Brand e, soprattutto, Zane Grey (1875-1939), e ai film western. Presumo che un precoce e rinomato esempio di simile derivazione sia la prima e unica opera a meritare davvero

il titolo di western, e cioè *La Fanciulla del West* di Puccini (1907), basata su uno spettacolo teatrale di Belasco.

E che dire della tradizione inventata del cowboy americano che, come abbiamo visto, fece la sua comparsa negli anni Novanta dell'Ottocento e che per almeno mezzo secolo circa, inondò e assorbì la tradizione internazionale indigena originale del West? O meglio, le tradizioni inventate dei cowboy, dal momento che questo particolare *topos* letterario o subletterario si dimostrò enormemente malleabile e flessibile. Non è necessario che cerchi di fissare questa comparsa in un momento cruciale della storia americana: drammatizzata, se volete, dalla coincidenza con la Chicago Expo del 1893, con Turner che leggeva la sua tesi sulla frontiera alla neonata American Historical Association, mentre fuori Buffalo Bill esibiva il proprio parco safari di fauna western non più liberamente errabonda in condizioni naturali.

Il cowboy divenne davvero un tema standard di *dime-novels* e media popolari degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento; ma come ha ben chiarito Lonn Taylor, pur non escludendo l'eroismo, la sua immagine era controversa, e negli anni Ottanta divenne addirittura antisociale: «turbolenta, pericolosa, senza legge, spericolata, individualista»,³ almeno quando pesava sulla popolazione sedentaria. La nuova immagine fu creata dalle classi medie dell'Est che erano intensamente coinvolte nell'allevamento, ed era un'immagine profondamente letteraria: lo dimostrano non solo i paragoni fra cowboy e i valorosi cavalieri medievali di Thomas Malory, e forse la popolarità del duello a mezzogiorno tra due singoli campioni – una sorta di duello cavalleresco –, ma l'origine spiccatamente europea di svariati *topoi* Western. Il pistolero nobile e solitario sbucato dal nulla con un misterioso passato alle spalle era già stato sfruttato dal romanziere irlandese Mayne Reid. L'idea che «un uomo deve fare quello che deve» trova la sua classica espressione vittoriana nell'ormai dimenticata poesia di Tennyson, *The Revenge*, su Sir Richard Grenville, che combatte praticamente da solo contro una flotta spagnola.

In termini di pedigree letterario, il cowboy inventato era una creazione tardo-romantica. Ma in termini di contenuto sociale aveva una doppia funzione: rappresentava l'ideale di libertà individuale spinta in una sorta di ineludibile prigione dalla chiusura delle frontiere e dall'avvento delle grandi

multinazionali. Come ha scritto un recensore degli articoli di Remington, da lui stesso arricchiti di illustrazioni nel 1895, il cowboy vagava «dove l'americano ancora può celebrare quella grande libertà dalla camicia rossa che è stata spinta talmente lontano sulla parete delle montagne che minaccia presto di sparire da qualche parte vicino le cime». Col senno di poi il West potrebbe sembrare proprio così, come per quel William Surrey Hart, sentimentale e prima grande stella dei film western, secondo cui la frontiera del bestiame e delle miniere «per questo Paese significa la vera essenza della vita nazionale. [...] È da circa una generazione che praticamente tutto questo Paese è frontiera. Di conseguenza, il suo spirito è incorporato nella cittadinanza americana».⁴ Come affermazione generale ciò è assurdo, ma il suo significato è simbolico. E la tradizione inventata del West è del tutto simbolica, nella misura in cui generalizza l'esperienza di un pugno di individui marginali. Che importa se, dopotutto, le vittime di arma da fuoco in tutte le maggiori città di allevamento del bestiame tra il 1870 e il 1885, a Wichita, Abilene, Dodge City ed Ellsworth, ammontavano nel complesso a 45, o a una media di 1,5 durante la stagione del mercato del bestiame,⁵ o che i giornali locali del West non erano pieni di storie su risse nei saloon ma su valori di immobili e opportunità di fare affari?

Il cowboy rappresentava anche un più pericoloso ideale: la difesa dei modi americani vagamente Wasp da milioni di immigrati di razze inferiori. Ne consegue il quieto abbandono degli elementi messicani, indiani e neri che ancora figurano nei western non ideologici originali, per esempio lo spettacolo di Buffalo Bill. È in questa fase che il cowboy diventa l'ariano alto e smilzo. In altre parole, la tradizione inventata del cowboy è parte dell'ascesa tanto della segregazione quanto del razzismo anti-immigrazione; questa è un'eredità pericolosa. Il cowboy ariano non è, naturalmente, del tutto mitico. Probabilmente la percentuale di messicani, indiani e neri diminuì quando il selvaggio West cessò di essere essenzialmente un fenomeno del South-West, anche texano, e all'apice del boom si estese in zone come il Montana, il Wyoming e il North e il South Dakota. Nei periodi più avanzati del boom del bestiame ai cowboy si unì anche un discreto numero di europei, principalmente inglesi con al seguito universitari provenienti dall'Est. «Potremmo dire con

sicurezza che nove decimi di quelli che sono coinvolti nel business delle azioni nel lontano West è composto da *gentlemen*.»⁶ Questo perché, tra le altre cose, un aspetto della realtà dell'economia del bestiame che non rientra granché nella tradizione inventata del cowboy è che un ammontare sostanziale di investimenti britannici vittoriani finì nei ranch di bestiame del West.

Il cowboy ariano non aveva inizialmente uno speciale ascendente sugli europei, anche se i film western erano enormemente popolari in Europa. Un discreto numero fu anzi girato proprio qui. Agli europei piacevano ancora gli indiani e non soltanto i cowboy, e forse si ricorderà che i tedeschi produssero una versione cinematografica dell'*Ultimo dei mohicani* prima del 1914, che vede sorprendentemente come protagonista Bela Lugosi.

La nuova tradizione del cowboy si fece strada nel mondo attraverso due vie: il film western e l'assai più sottovalutato romanzo o sottoromanzo western, che era per molti stranieri quello che il *private-eye thriller* sarebbe diventato ai nostri tempi. Fece la sua comparsa con l'invenzione del nuovo West. Non ne parlerò, salvo citare l'esempio del leader militante e metodista del sindacato dei minatori britannici che morì nel 1930, lasciando poco denaro ma una vasta raccolta di romanzi di Zane Grey. A proposito, *Riders of the Purple Sage*⁷ è alla base di quattro film prodotti tra il 1918 e il 1941. Quanto ai film, sappiamo che il genere western era fermamente consolidato più o meno dal 1909. Essendo lo show-business per un pubblico di massa quello che è, nessuno si sorprenderà del fatto che il genere western abbia sviluppato con il tempo due sottospecie: il romantico, forte, timido e silenzioso uomo d'azione del tipo di W.S. Hart, Gary Cooper e John Wayne, e il cowboy *entertainer* del tipo Buffalo Bill, indubbiamente eroico ma che si limitava a fare sfoggio di trucchetti ed era, in quanto tale, solitamente associato a un particolare cavallo. Tom Mix ne fu indubbiamente il prototipo, e di queste figure di gran lunga quella di maggior successo. Tornerei a osservare ancora una volta, a questo proposito, che le influenze letterarie sui western ambiziosi, rispetto al tipo di western alla Hoot Gibson, si trovano senz'altro nella letteratura popolare sentimentale del XIX secolo. Ciò è abbastanza evidente ne *I pionieri*, pellicola del 1923, il primo film epico di Hollywood

che non fosse di Griffith, e ancora più chiaro in *Ombre Rosse*, che è naturalmente basato sulla novella *Palla di Sego* di Maupassant.⁸

Ma non voglio farvi un ennesimo resoconto dello sviluppo del film western, e tantomeno approfondire, per quanto brevemente, la sua trasformazione in quella specie di epica nazionale che originariamente non era. I western ovviamente non tentarono sul serio David Wark Griffith, ma *I pionieri* nel 1923 fu il primo film epico hollywoodiano non realizzato da Griffith che subì un trattamento diverso: non più pensato per il solo intrattenimento, fu preceduto da un attento lavoro di ricerca. E negli anni Trenta, quando gli europei si rivolsero a un classico tema western che interpretarono con spirito anticapitalista, *L'ebbrezza dell'oro*, Hollywood fu indotta a commissionare all'autore de *I pionieri* una più patriottica versione dello stesso soggetto (1936).

Vorrei invece richiamare la vostra attenzione in chiusura di questa inchiesta su un fatto curioso: la reinvenzione della tradizione del cowboy ai nostri tempi come mito consolidato dell'America di Reagan. Si tratta di un fenomeno davvero molto recente. Ad esempio, per quanto sembri sorprendente, i cowboy non divennero un serio medium commerciale fino agli anni Sessanta: Marlboro Country rivelò davvero l'enorme potenziale dell'identificazione del maschio americano con i cowboy, i quali, naturalmente, sono visti sempre di più non come allevatori ma come pistoleri. Chi fu a dire: «[Ho sempre agito da solo] come il cowboy, [...] il cowboy che entra tutto solo nella città, nel villaggio. [...] Lui agisce e basta»? Henry Kissinger a Oriana Fallaci nel 1972, ecco chi.⁹ Si può forse immaginare un capo prima degli anni Settanta descritto dalle persone che comanda come uno che «governa il bestiame»? Ecco la *reductio ad absurdum* di questo mito:

Il West. Non è solo diligenze e Artemisia tridentata. È l'immagine di uomini veri e orgogliosi. Della libertà e indipendenza che tutti vorremmo sentire. Oggi Ralph Lauren ha espresso tutto questo in Chaps, la sua nuova colonia per l'uomo. Chaps è una colonia che un uomo può indossare con altrettanta naturalezza che una consunta giacca di pelle o un paio di jeans. È il West. Il West che vorresti sentire dentro di te (1979).¹⁰

La tradizione (inventata) del West come fenomeno di massa che domina le politiche americane è il prodotto delle epoche di Kennedy, Johnson, Nixon e Reagan. E naturalmente Reagan, il primo presidente da Teddy Roosevelt in poi la cui immagine è

deliberatamente western e in sella, sapeva quello che faceva. Lascerei ad altri il compito di giudicare in che misura i cowboy reaganiani riflettono lo spostamento della ricchezza americana verso il South-West.

Questo mito reaganiano del West rappresenta una tradizione internazionale? Non credo. In primo luogo, il massimo medium americano attraverso cui il West inventato si era propagato è estinto. Come ho già detto, il romanzo o sottoromanzo western non è più un fenomeno internazionale come lo era ai tempi di Zane Grey. L'investigatore privato ha ucciso *The Virginian*. Larry McMurtry e quelli come lui, qualunque sia il loro posto nella letteratura americana, sono praticamente sconosciuti al di fuori del Paese. Quanto al film western, è stato ucciso dalla Tv e dalle serie western televisive, che furono probabilmente l'ultimo trionfo di massa del West inventato autenticamente internazionale; divennero poi una semplice appendice dei programmi per ragazzi e infine sono tramontate a loro volta. Dove sono gli Hopalong Cassidy, Lone Ranger, Roy Rogers, Laramy, Gunsmoke e via dicendo con cui sono cresciuti i ragazzi negli anni Cinquanta? In quel periodo il vero film western divenne deliberatamente un prodotto intellettuale, dotato di importanza sociale, morale e politica, finché a sua volta crollò sotto il peso di queste stesse virtù e l'incedere dell'età dei creatori e delle star, di Ford e Wayne e Cooper. Non li sto criticando. Al contrario, praticamente tutti i western che chiunque di noi vorrebbe rivedere risalgono a dopo *Ombre rosse*. Ma a portare il West nei cuori e nelle case di cinque continenti non furono i film che puntavano a guadagnare Oscar o il plauso della critica. Per di più, quando lo stesso tardo film western fu a sua volta contaminato dal reaganismo, o da John Wayne come ideologo, divenne talmente americano da non essere compreso dalla maggior parte del resto del mondo, o se lo fu non piacque.

In Gran Bretagna, almeno, la parola «cowboy» ha un significato secondario che è assai più noto di quello principale incarnato dal personaggio nella pubblicità della Marlboro. Si riferisce principalmente a qualcuno che spunta dal nulla offrendoti un servizio, come aggiustare il tetto, ma che non sa che cosa stia facendo o non gliene importa, che ti dà in sostanza una fregatura. Si parla per esempio di un «idraulico cowboy» o di un «muratore cowboy». Vi lascio riflettere su: a) in che modo questo significato

secondario derivi dallo stereotipo di *Shane* o di John Wayne; b) quanto rifletta la realtà dei reaganiani che indossano cappelli Dude Stetson nel Sun Belt. Non saprei quando il termine apparve per la prima volta nell'uso britannico, ma di certo non prima degli anni Sessanta. In questa versione, quel che deve fare un uomo è darci una fregatura e scomparire al tramonto.

In realtà c'è una reazione europea all'immagine del West alla John Wayne, ed è il risveglio del genere western. Qualunque cosa significhino gli spaghetti western, erano senz'altro profondamente critici nei confronti del mito del western statunitense e in questo dimostravano paradossalmente quanta richiesta ancora di vecchi pistoleri ci fosse presso gli adulti sia europei che americani. Il western fu resuscitato da Sergio Leone, o da Akira Kurosawa, vale a dire attraverso intellettuali non americani imbevuti della tradizione e dei film del West, ma scettici riguardo alla tradizione inventata americana.

In secondo luogo, gli stranieri semplicemente non riconoscono le associazioni del mito western sentite dalla destra americana o addirittura dall'americano medio. Tutti indossano i jeans, ma senza quella necessità, spontanea anche se magari debole, che così tanti giovani americani provano una volta che li hanno indossati, di ciondolare verso un immaginario palo per legare i cavalli, con gli occhi semichiusi per il sole. Anche i loro aspiranti ricchi non sentono mai la tentazione d'indossare cappelli alla texana. Possono guardare *Un uomo da marciapiede* di Schlesinger senza provare un senso di profanazione. Insomma, solo gli americani vivono nel Marlboro Country. Gary Cooper non è mai stato un buffone, ma JR e gli altri abitanti platinati del grande ranch per turisti di *Dallas* lo sono. In questo senso il West non è più una tradizione internazionale.

Ma un tempo lo era. E alla fine di queste brevi riflessioni torno alla domanda: perché? Che avevano di tanto speciale i cowboy? Chiaramente, per prima cosa, vissero in un Paese che era universalmente visibile e centrale per il mondo del XIX secolo, del quale costituirono, per così dire, la dimensione utopistica – almeno nel periodo pre 1917 –, qualunque fosse la vostra utopia: il sogno vivente. Qualunque cosa accadesse in America pareva più grande, più estrema, più drammatica e «illimitata» anche quando non lo era, e ovviamente spesso lo era, solo non nel caso dei cowboy. Secondo, perché la voga puramente locale del mito

western era ingrandita e internazionalizzata per via dell'influenza globale della cultura popolare americana, la più originale e creativa negli ambiti industriale e urbano e dei mass media che lo veicolavano, e nei quali gli Usa dominavano. E vorrei anche notare di sfuggita che si fece strada nel mondo non solo in maniera diretta, ma anche indiretta, attraverso gli intellettuali europei che attirava negli Usa, o a distanza.

Questo di sicuro spiegherebbe perché i cowboy sono più noti dei *vaqueros* o dei *gauchos*, ma non credo illustrerebbe la portata completa delle vibrazioni internazionali che provocano o erano soliti provocare. Direi che ciò è dovuto all'anarchismo inscritto nel capitalismo americano. Non mi riferisco soltanto all'anarchismo del mercato, ma all'ideale di un individuo non controllato da alcuna costrizione di autorità statale. Sotto molti aspetti gli Usa del XIX secolo erano una società senza Stato. Paragonate i miti del West americano e di quello canadese: il primo è un mito hobbesiano di uno stato di natura mitigato soltanto dal «fare» individuale e collettivo, ovvero uomini armati con licenza o senza, gruppi di vigilantes e occasionali cariche di cavalleria. Il secondo è il mito dell'imposizione di un governo e di un ordine pubblico simboleggiati dalle uniformi della versione canadese del cavaliere-eroe, la reale Canadian Mounted Police.

L'anarchismo individualista ha due facce. Per i ricchi e i potenti rappresenta la superiorità del profitto sulla legge e sullo Stato. Non solo perché legge e Stato possono essere comprati, ma perché anche quando non possono, non hanno legittimità morale se paragonati all'egoismo e al profitto. Per quelli che non hanno né ricchezza, né potere, rappresenta l'indipendenza e il diritto dell'uomo comune di farsi rispettare e di dimostrare ciò che può fare. Non credo che fosse casuale che l'eroe cowboy idealtipico del classico West inventato fosse un *solitario*, non scorto da nessuno; né penso che il denaro fosse per lui *non* importante. Per dirla con Tom Mix: «Cavalco in un posto possedendo il mio cavallo, la mia sella e le mie briglie. Non è la mia battaglia, ma mi metto nei guai per fare la cosa giusta per qualcun altro. Quando tutto è appianato, non ricevo mai alcun compenso in denaro». ¹¹ Non voglio discutere i western più recenti, che sono l'apoteosi non dell'individuo solitario ma di gang machiste. Qualunque cosa essi significhino, e non sarebbe da escludersi l'elemento omosessuale, segnano una trasformazione del genere.

In qualche modo il solitario si prestava a un'autoidentificazione immaginaria soltanto perché era tale. Per essere Gary Cooper in *Mezzogiorno di fuoco* o Sam Spade basta immaginare di essere un uomo solo, mentre per essere Don Corleone, oppure Rico, per tacere di Hitler, dovete immaginare un collettivo di persone che vi seguono e obbediscono, cosa meno plausibile. Direi che il cowboy, solo perché era il mito di una società ultraindividualista, l'unica società dell'era borghese senza vere e proprie radici preborghesi, era un veicolo insolitamente efficace per sognare, che è poi tutto quello che la maggior parte di noi ha a disposizione sulla via delle possibilità illimitate. Cavalcare da soli è meno improbabile che aspettare che quel bastone da feldmaresciallo nello zaino diventi reale.

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia gratitudine verso il Festival di Salisburgo, e in particolare alla sua presidentessa Helga Rabl-Stadler e al professor Heinrich Fischer dell'Università di Salisburgo, ringrazio inoltre la «London Review of Books», sulla quale diversi capitoli sono apparsi per la prima volta, Rosalind Kelly, Lucy Dow e Zöe Sutherland, che mi hanno assistito nelle ricerche e nella revisione del testo, e Christine Shuttleworth per le eccellenti traduzioni. Mi scuso inoltre con Marlene per essermi concentrato più intensamente di quanto avrei dovuto sul lavoro per questo libro.

Note

1. Manifesti

1. Eric J. Hobsbawm, *Il Secolo breve*, Rizzoli, Milano 1995, p. 215.

3. Un secolo di simbiosi culturale?

1. Si veda Jean-Pierre Vernant, *La volonté de comprendre*, Éditions de l'Aube, Paris 1999, pp. 37-38.
2. Ian Buruma, *Tibet Disenchanted*, «New York Review of Books», luglio 2000, p. 24.
3. L'esperienza britannica nelle Olimpiadi del 2012 sottolineerà questo punto con ancora maggior forza.

6. Illuminismo e conquiste

1. Jacob Katz, *Out of the Ghetto: the social background of Jewish emancipation 1770-1870*, Harvard University Press, Cambridge 1973, p. 26.
2. *Ibid.*, p. 34.
3. Simon Dubnow, *Die neueste Geschichte des jüdischen Volkes*, vol. IX, Berlin 1929, pp. 253 sgg.
4. *Ibid.*, vol. VIII, Berlin 1930, p. 402, vol. IX, pp. 170 sgg.
5. Stephan Thernstrom, (a cura di), *Harvard Encyclopaedia of American Ethnic Groups art*, voce «Jews», Belknap Press, Harvard 1980, p. 573.
6. Dubnow, *cit.*, vol. VIII, pp. 263-264.
7. Peter Pukzer, *What about the Jewish non-intellectuals in Germany?* in S. Feiner (a cura di), *Braun Lectures in the History of the Jews in Prussia N. 7*, Bar-Ilan University Press, Ramat

Gan 2001, p. 11.

8. Oskar Ansell citando Fontane, in *Ossietsky*, *Zweiwochenschrift*, Oldenburg, 24, 2004.
9. Karl Emil Franzos, *Vom Don zur Donau*, Rütten & Loening, Berlin 1970, pp. 383-395.
10. Dubnow, *cit.*, vol. VIII, p. 405.
11. Arthur Schnitzler, *Gesammelte Werke, Erzählende Schriften Band III*, Berlin 1918, p. 82.
12. Shulamit Volkov, *The dynamics of dissimulation: Ostjuden and German Jews*, in J. Reinharz e W. Schatzberg (a cura di), *The Jewish Response to German Culture from the Enlightenment to the Second World War*, Hanover and London 1985. Per un buon esempio (dei rapporti tra gli *émigrés* tedeschi e Hollywood) si veda Michael Kater *Die vertriebenen Musen*, in H. Lehmann e O.G. Oexle (a cura di), *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften Bd 2*, Goettingen 2004, pp. 505-506.
13. Gerald Stourzh, *Galten die Juden als Nationalität Altösterreichs?*, in «*Studia Judaica Austriaca*», X, Eisenstadt 1984, pp. 83-85, specialmente p. 84. Si veda anche nota 29, p. 94.
14. Yuri Slezkine, *The Jewish Century*, Princeton University Press, New Jersey 2004 (trad. it., *Il Secolo ebraico*, Neri Pozza, Vicenza 2011).
15. Una lista di 300 eminenti americani stilata nel 1953 (Richard B. Morris, *Encyclopaedia of American History*) contiene dodici ebrei (4 per cento) ma tutti tranne tre di questi (segnati con un asterisco) appartengono all'immigrazione precedente agli anni Ottanta dell'Ottocento. Comprendono quattro scienziati (Boas, Cohn*, Michelson, Rabi*), due giuristi (Brandeis, Cardozo), due direttori di giornali (Ochs, Pulitzer), un «educatore» (Flexner), un leader laburista (Gompers), un finanziere (Guggenheim) e un compositore (Gershwin*). Un simile elenco avrebbe forse omesso tutti gli ebrei, cinquant'anni dopo, dalla lista di uomini politici, servitori dello Stato, scrittori e artisti?
16. Cfr. Aleksander von Guttry, *Galizien, Land und Leute*, Munich-Leipzig 1916, p. 93. «Die juedische Intelligenz ist voellig im Polentum aufgegangen, ist von der polnischen Gesellschaft aufgenommen worden und gehört heute zum grossen Teil zu den geachteten Mitgliedern derselben.»

17. Corrado Vivanti (a cura di), *Annali 11. Gli ebrei in Italia*, in *Storia d'Italia*, Einaudi, vol. II, Torino 1996-1997, p. 1190.
18. Daniel Snowman, *The Hitler émigrés: The Cultural Impact on Britain of Refugees from Nazism*, Pimlico, London 2002, p. 326.
19. Gerd Hohorst, Jürgen Kocka, Gerhard Ritter, *Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch: Materialien zur Statistik d.Kaiserreichs 1870-1914s*, Munich 1975, p. 164. Hans Ulrich Wehler, *Deutsche Sozialgeschichte Bd 3 1849-1914*, C. H. Beck, Munich 1995, p. 419.
20. Wehler, *cit.*, p. 615.
21. Prima di allora ce n'erano solo sette in fisica e chimica, contro i circa 25-30 nei trent'anni successivi.
22. La discriminazione nell'istruzione (le sue numerose clausole) fu abbandonata in pratica dopo la rivoluzione del 1905, ma anche prima di allora il 13,4 per cento degli studenti dell'Università di Kiev e il 14,5 per cento di quelli dell'Università di Odessa erano ebrei. G. L. Shetilina, in «Istoriya SSSR», 1979, 5, p. 114.

7. Gli ebrei e la Germania

1. John C. Bartholomew, *The Edinburgh World Atlas*, 7^a ed., Edinburgh 1970.
2. Ivan T. Berend e Györgi Ránki, *Economic Development in East Central Europe in the 19th and 20th Centuries*, Columbia University Press, New York 1974.
3. Austria, Ungheria, Repubblica Ceca, Slovacchia, Polonia, Ucraina, Romania, Italia, Slovenia, Croazia, Bosnia, Serbia.
4. Dal momento che Francesco Giuseppe regnò da imperatore nella parte austriaca del suo regno, ma da re in quella ungherese.
5. Karl Emil Franzos, *Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien*, vol 1, Leipzig 1876.
6. Gregor von Rezzori, *Maghrebinische Geschichten* Rowohlt, Hamburg 1953; *Ein Hermelin in Tschernopol. Ein maghrebinischer Roman*, Rowohlt, Hamburg 1958.
7. Si veda Gerald Stourzh, *Galten die Juden als Nationalität Altösterreichs?*, in «Studia Judaica Austriaca», X, Eisenstadt 1984, pp. 74-79.

8. Carl. E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, Vintage Press, London 1980, p. 31.

9. Cultura e genere nella società borghese europea 1870-1914

1. In questo capitolo, la parola «cultura» è utilizzata nel senso che le è tradizionalmente attribuito nel discorso borghese del XIX secolo, vale a dire il corpus di conquiste nelle varie arti creative che si presume abbia un valore morale ed estetico (a differenza del mero «intrattenimento»), il loro apprezzamento, e il corpus di conoscenze necessarie per quest'ultimo.
2. Jihang Park, *Women of their time: The growing recognition of the second sex in Victorian and Edwardian England*, in «Journal of Social History», 21, settembre 1987, pp. 49-67.
3. *Ibid.*
4. Edmée Charnier, *L'Evolution intellectuelle féminine*, Paris 1937.
5. Anne Sayre, *Rosalind Franklin and DNA*, Norton, New York 1975.
6. Martha Vicinus, *Independent Women: Work and community for single women, 1850-1920*, University of Chicago Press, Chicago-London 1986.
7. David Marsh, *The Changing Social Structure of England and Wales, 1871-1961*, Routledge & Kegan Paul, London 1965.
8. Jihang Park, *The British suffrage archivists of 1913: An analysis*, in «Past and Present», 120, agosto 1988, pp. 147-163.
9. La migliore presentazione di quest'assai pubblicizzata società segreta si trova in Paul Levy, *Moore: G. E. Moore and the Cambridge apostles*, Oxford University Press, Toronto 1981; e in Robert Skidelsky, *John Maynard Keynes: Hopes betrayed 1883-1920*, vol. 1, Macmillan, London 1983 (trad. it. *John Maynard Keynes. Speranze tradite (1883-1920)*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino 1989).
10. Theodore Zeldin, *France 1848-1975 II*, Oxford University Press, Oxford 1977.
11. *The Englishwoman's Year Book*, 1905.
12. Skidelsky, *op cit.*
13. *The Diaries of Beatrice Webb*, 1983.
14. Il periodo 1800-1914 è probabilmente l'unico nella letteratura

inglese dal 1800 in cui la lista dei massimi romanzieri, diciamo Thomas Hardy, Joseph Conrad, H.G. Wells, Arnold Bennett, Rudyard Kipling, E. M. Forster e George Gissing, non contiene alcuna donna.

10. *Art nouveau*

1. Rosemary Hill, *Gorgeous, and a wee bit vulgar: From Gesamtkunstwerk to «lifestyle»: the consumable daring of Art Nouveau*, in «Times Literary Supplement», 5 maggio 2000, p. 18.
2. Eric Hobsbawm, *Workers: Worlds of Labour*, Pantheon, New York 1985, p. 136 (trad. it., *Gente che lavora*, Rizzoli, Milano 2001).
3. Stephen Escritt, *Art Nouveau*, Phaidon, London 2000, p. 77.
4. Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, Vintage Press, London 1980, p. 304 (trad. it. *Vienna fin de siècle*, Bompiani, Milano 2004).
5. Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*, University of California Press, Berkeley 1989, pp. 138-139.
6. Eric Hobsbawm, *Age of Empire*, Weidenfeld & Nicolson, London 1987, p. 165 (trad. it. *L'Età degli imperi 1875-1914*, Laterza, Bari 2005).
7. Escritt, *cit.*, p. 70.
8. *Ibid.*, p. 72.
9. Silverman, *cit.*, p. 189.
10. Hobsbawm, *Age of Empire*, p. 169.
11. Escritt, *cit.*, p. 329.
12. *La Barcelona del 1900*, in «L'Avenc», ottobre 1978, p. 22.
13. *Ibid.*, p. 36.

13. *Preoccuparsi del futuro*

1. Richard Overby, *The Morbid Age: Britain Between the Wars*, Allen Lane, London 2009, p. 376.
2. *Ibid.*, p. 92.

14. *Scienza: funzione sociale e cambiamento mondiale*

1. Andrew Brown, *J. D. Bernal: The Sage of Science*, Oxford University Press, Oxford 2006.
2. Fred Steward, *Political Formation*, in Brenda Swann e Francis Aprahamian, *J. D. Bernal: A Life in Science and Politics*, Verso, London 1999.
3. Cfr. la prefazione del presente autore con Swann e Aprahamian, *cit.*, in particolare pp. XV-XVIII.
4. Brown, *cit.*, p.19.
5. John Desmon Bernal, *The Social Function of Science*, MIT Press, Cambridge MA 1967.
6. John Desmon Bernal, *Science in History*, MIT Press, Cambridge MA 1971 (trad. it. *Storia della scienza*, Editori Riuniti, Roma 1956).
7. Georges Friedmann, *La Crise du Progrès: esquisse d'histoire des idées, 1895-1935*, Gallimard, Paris 1936 (trad. it. *La crisi del progresso. Saggio di storia delle idee, 1895-1935*, Guerini e Associati, Milano 1994).
8. Yoram Gorlicki e Oleg Khlebniuk, *Cold Peace: Stalin and the Soviet Ruling Circle, 1945-53*, Oxford University Press, Oxford 2004, p. 39.
9. Charles Percy Snow, *J. D. Bernal: A Personal Portrait*, in Maurice Goldsmith e Alan Mackay (a cura di), *The Science of Science*, Penguin, London 1964.

15. Un mandarino in berretto frigio

1. Esiste solo un'altra breve biografia di Needham, pubblicata sotto gli auspici dell'Unesco: Maurice Goldsmith, *Joseph Needham, Twentieth Century Renaissance Man*, Unesco, Paris 1995.
2. Joseph Needham, *Chemical Embryology*, Cambridge University Press, Cambridge 1931.
3. Joseph Needham (a cura di), *The Chemistry of Life: Lectures on the History of Biochemistry*, Cambridge University Press, Cambridge 1961.
4. Thomas Edward Brodie. Howarth, *Cambridge Between Two Wars*, Collins, London 1978, p. 190.
5. *Ibid.*, p. 209.
6. Peter J. Bowles, *Reconciling Science and Religion: The Debate in*

Early Twentieth-Century Britain, University of Chicago Press, Chicago 2001, p. 39.

7. Necrologio in «Current Science» 69, n. 6, 25 settembre 1995.
8. Joseph Needham, *Within the Four Seas: The Dialogue of East and West*, Routledge, London 2005, pp. 189-191.
9. Frank Raymond Leavis (a cura di), in «Scrutiny», maggio 1932, pp. 36-39.
10. Citazioni tratte da «Science and Society», 1959, vol. XXIII, pp. 58-65.
11. *Ibid.*, p. 64.

17. *Le prospettive della religione nella sfera pubblica*

1. Robert W. Hefner, *Civic Islam: Muslims and Democratization in Indonesia*, Princeton University Press, Princeton 2000, p. 17.
2. Cia World Factbook, <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/index.html>.
3. John David Long-Garcia, *Admission Deferred: Modern Barriers to Vocation*, in «The US Catholic», vol. 76/9, pp. 30-35, 16 agosto 2011 (<http://www.uscatholic.org/church/2011/07/admission-deferred-modern-barriers-vocations>).
4. Cia World Factbook, alla voce «Religioni» («Le chiese ortodosse presentano un marcato carattere nazionalista ed etnico»).
5. «The Jewish Week», New York, 2/11/2001; si veda anche «Judaism 101: Movements of Judaism», <http://www.jewfaq.org/movement.htm>.
6. Sami Zubaida, «The “Arab Spring” in historical perspective» (21 ottobre 2011), <http://www.opendemocracy.net/sami-zubaida/arab-spring-in-historical-perspective>.
7. Sondaggio YouGov/Daybreak, «Religion + school + churches», settembre 2010, http://d25d2506sfb94s.cloudfront.net/today_uk_import/YG-Archives-Life-YouGov-DaybreakReligion-130910.pdf.
8. Office for National Statistics, *Social Trends*, n. 40, edizione 2010, tabella 2.12, p. 20.
9. David E. Eagle, *Changing Patterns of Attendance at religious services in Canada 1986-2008*, in «Journal for the Scientific Study of Religion», vol. 50/1, pp. 187-200, marzo 2011.

10. Philip Brenner, *Exceptional Behavior or Exceptional Identity?: Overreporting of Church Attendance in the U.S.*, in «Public Opinion Quarterly», vol. 75/1, pp. 19-41, febbraio 2011; C. Kirk Hadaway – Penny Long Marler, *How many Americans attend worship each week?*, in «Journal for the Scientific Study of Religion», vol. 44/3, pp. 307-322, agosto 2005.
11. Andrea Althoff, *Religious identities of Latin American immigrants in Chicago: Preliminary Findings from Field Research* (Chicago University, facoltà di teologia, Forum online su religione e cultura, giugno 2006, <http://divinity.uchicago.edu/martycenter/publications/webforum/062006/>).
12. Pew Forum, *Spirit and Power: A 10-Country Survey of Pentecostals*, <http://www.pewforum.org/Christian/Evangelical-Protestant-Churches/Spirit-and-Power.aspx>.
13. James R. Green, *Grass-Roots Socialism. Radical Movements in the Southwest 1895-1943*, Louisiana State University Press, Baton Rouge & London 1978, pp. 170-173.
14. Gerard Bernier-Robert Boily (et al.), *Le Quebec en chiffres de 1850 a nos jours*, ACFAS, Montreal 1986, p. 228.
15. Althoff, cit.
16. Richard Hugh Burgess, *The civil war revival and its Pentecostal progeny: a religious movement among the Igbo people of eastern Nigeria*, tesi di dottorato, University of Birmingham, 2004.
17. Billie Jean Isbell, *Finding Cholita*, University of Illinois Press, Champaign 2009.
18. Questi problemi sono stati discussi in Eric Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 2000, cap. 9-11.

20. Il fallimento dell'avanguardia

1. Citato in John Willett, *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933*, Thames and Hudson, London 1978, p. 76.
2. Citato in Linda Nochlin (a cura di), *Realism and Tradition in Art, 1848-1900: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1996, p. 53.
3. *French Artists Spur on American Art*, «New York Tribune», 24 ottobre 1915.
4. Citato in Liliane Brion-Guerry (a cura di), *L'Année 1913: Les*

forms esthétiques de l'oeuvre d'art à la vielle de la première guerre mondiale, Éditions Klinksieck, Paris 1971, p. 89, n. 34.

5. Catalogo della mostra Berlin-Moskau 1900–1950, p. 118 (fig. 1) e pp. 120-121.
6. Brion-Guerry (a cura di), *cit.*, p. 86, n. 27.
7. «The Economist», *Pocket Britain in Figures: 1997 Edition*, Profile Books, London 1996, pp. 194-195.
8. Theodore Zeldin, *France 1848–1945: Intellect, Taste and Anxiety*, Clarendon, Oxford 1977, p. 446.
9. Pierre Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire II: La Nation*, Gallimard, Paris 1986, vol. III, p. 256.
10. Gisèle Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft*, Verlag Rogner & Bernhard, Munich 1968, p. 92.
11. Citato in Brion-Guerry (a cura di), *cit.*
12. Catalogo della mostra Paris-Berlin. 1900–1933, Centre Pompidou (1978), pp. 170-171.
13. Citato in Charles Harrison e Paul Wood (a cura di), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford 1992, p. 576.
14. Citato in Suzy Menkes, *Man Ray, the Designer behind the Camera*, «International Herald Tribune», 5 maggio 1998.
15. Zeldin, *cit.*, pp. 480-481.
16. Pierre Bourdieu, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris 1979, p. 615 (trad. it. *La distinzione. Critica sociale del giusto*, il Mulino, Bologna 2001). Gli intervistati dovevano scegliere tra i seguenti artisti: Raffaello, Buffet, Utrillo, Vlaminck, Watteau, Renoir, van Gogh, Dalí, Braque, Goya, Brueghel, Kandinskij.
17. Robert Hughes, *American Visions: The Epic History of Art in America*, Harvill, London 1997, pp. 487-488.
18. Brion-Guerry (a cura di), *cit.*, p. 297, n. 29.
19. Harrison e Wood (a cura di), *cit.*, p. 804.
20. Alan Bullock e Oliver Stallybrass (a cura di), *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, Fontana, London 1977, vedi la voce «cubismo».
21. Alexander Rodchenko nel *Ritratto dell'artista Alexander Svenchenko* (1924), utilizza un'esposizione multipla per ottenere un effetto multidimensionale.
22. Pablo Picasso, *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910.
23. Simon Patterson, *The Great Bear*, litografia, 1992.

24. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, Penguin, London 1936 (edizione rivista 1991) (trad. it. *I pionieri dell'architettura moderna: da William Morris a Walter Gropius*, Garzanti, Milano 1983).
25. Brion-Guerry (a cura di), *cit.*, p. 86, n. 27.
26. Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Verlag Benteli, Bern 1945, p. 53 (trad. it. *Discorso sull'arte moderna*, Grafica edizioni d'arte, Roma 1960).

21. L'artista fa «pop»: la nostra cultura che esplode

1. Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 2008 (1964), p. 11.
2. Stuart Hall e Paddy Whannel, *The Popular Arts*, Hutchinson, London 1964.
3. Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, Chatto and Windus, London 1957, pp. 86-87.
4. Edgar Morin, *Les Stars*, Editions de Minuit, Paris 1957 (trad. it. *Le star*, Olivares, Milano 1999); il passo è tratto da Morin, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2005, pp. 45-46.
5. Eco, *cit.*, p. 182.

22. Il cowboy americano: un mito internazionale?

1. Eduardo Franco Isaza, *Las guerrillas del llano*, Mundial, Bogota 1959.
2. Gustave Aimard, *Les Trappeurs de l'Arkansas*, Amyot, Paris 1858.
3. Lonn Taylor e Ingrid Maar (a cura di), *The American Cowboy*, vol. 39, in *American Studies in Folklife*, American Folklife Centre, Library of Congress, San Antonio Texas 1983, p. 88.
4. William S. Hart (1916), citato in George Fenin e William Everson, *The Western: From Silents to the Seventies*, Penguin, Harmondsworth 1977.
5. Robert A. Dykstra, *The Cattle Towns*, Alfred A. Knopf, New York 1968, p. 144.
6. Robert Taft, *Artists and Illustrators of the Old West 1850-1900*, Scribners, New York, 1953, pp. 194-195. La citazione

riprende *Ranching and Ranchers of the Far West*, in «Lippincotts Magazine», 29, 1882, p. 435.

7. Zane Grey, *Riders of the Purple Sage*, Harpers & Brothers, New York 1912 (trad. it. *La valle delle sorprese*, Sonzogno, Milano 1963).
8. Guy de Maupassant, *Boule de Suif*, prima pubblicazione nelle *Soirées de Médan*, 1880 (trad. it. *Palla di Sego*, Bur, Milano 2008).
9. Il testo completo del passaggio è: «Andando avanti da solo sul suo cavallo, il cowboy che entra tutto solo nella città, nel villaggio, col suo cavallo e basta. Magari senza neanche una rivoltella, perché lui non spara. Lui agisce e basta... Questo personaggio romantico, stupefacente, mi si addice precisamente perché esser solo ha sempre fatto parte del mio stile o, se preferisce, della mia tecnica». Intervista dal titolo *Special Section: Chagrined Cowboy*, in «Time», 8 ottobre 1979; poi in Fallaci, *Intervista con la storia*, Rizzoli, Milano 1999 (1974).
10. Questa pubblicità è apparsa su molti periodici, incluso il «New York Magazine» e il «Texas Monthly».
11. Fenin ed Everson, *cit.*, p. 117.

Indice

Prefazione

1. Manifesti

Parte I

La difficile situazione della «cultura alta» oggi

2. Dove vanno le arti?

3. Un secolo di simbiosi culturale

4. Perché organizzare festival nel XXI secolo?

5. Politica e cultura nel nuovo secolo

Parte II

La cultura del mondo borghese

6. Illuminismo e conquiste: l'emancipazione dell'ingegno ebraico del 1800

7. Gli ebrei e la Germania

8. Destini mitteleuropei

9. Cultura e genere nella società borghese europea 1870-1914

10. Art nouveau

11. Gli ultimi giorni dell'umanità

12. Patrimonio

Parte III

Incertezze, scienza, religione

- 13. Preoccuparsi del futuro
- 14. Scienza: funzione sociale e cambiamento mondiale
- 15. Un mandarino in berretto frigio
- 16. Gli intellettuali: ruolo, funzione e paradosso
- 17. Le prospettive della religione nella sfera pubblica
- 18. Arte e rivoluzione
- 19. Arte e potere
- 20. Il fallimento dell'avanguardia

Parte IV

Dall'arte al mito

- 21. L'artista fa «pop»: la nostra cultura che esplode
- 22. Il cowboy americano: un mito internazionale?